

Kunst og makt

**- En analyse av språklig makt i definisjonen av
kunstnerisk kvalitet**



Gabrielle Haga

Masteroppgave i teatervitenskap

Institutt for kulturstudier og orientalske språk

Universitetet i Oslo

Vår 2010



Takk til

Veileder Siren Leirvåg for engasjerende og konstruktiv veiledning

Alle mine informanter, særlig Baktruppen og Bo Krister Wallström for åpenhet, støtte og
behjelpelighet

Julie Høigilt for motivasjon og nyttige innspill

Thor Joachim Haga for korrektur og gode råd

Nr. 30

Rammene var gitt.
Innafor dem kunne alle jobbe fritt.
Frihet i kunsten er noe dritt.

Jeg mener: du er ikke i det offentlige rom hvis du kan gjøre hva faen du vil. Eller: du kan gjøre hva faen du vil i det offentlige rom, fordi du bare lager kunst uansett. Og du ser ikke friheten for bare kunst. Og du tror attpåtil at du er – i det minste *litt* – avantgarde. Og du tror det er derfor det ikke betyr noe, hva du bedriver i det offentlige rom.

Dette låter som et manifest og ingen søknad, men det er lenge siden jeg har skrevet en så stor søknad for Baktruppen, og jeg klarer det ikke uten å si litt om arbeidsprosessene, og hvordan vi tenker. Ok, vi tenker forskjellig alle sammen, men ingen av oss ser noen vits i å lage kunstneriske rom som er mindre enn det offentlige uterommet allerede er.

Fra Baktruppens søknad om prosjektstøtte 2006-2008

Forord

Det eksisterer fremdeles en god gammeldags høyre-venstre-sentrum-periferi-høykultur-lavkultur-elite-menigmandebatt på det norske kulturfeltet. Denne er blandet med nye organisatoriske endringer, nytt utdanningsbyråkrati og nye føringer fra Kulturdepartementet. Vi har politikere, kunstnere, departementsbyråkrater, kulturarbeidere, rikssynsere, akademikere og kunstvitere som alle bidrar til en aktiv diskusjon om ulike kunst- og kulturspørsmål fra ulike maktposisjoner. Maktretorikken er både politisk, faglig og folkenær. Alle snakker om kunstens betydning og den kunstneriske *kvaliteten* som har noe å si for kunstens økonomiske bevilgninger, samfunnsmessige betydning, distribusjonsevne til folket og akademiske interesse. Kvalitetsbegrepet blir diskutert av mange, fra ulike ekspertposisjoner. Jeg ønsker med denne oppgaven å kartlegge bruken av kvalitetsbegrepet på det norske scenekunstheltet. Jeg undersøker begrepet i et (noe begrenset) kunsthistorisk, kulturpolitisk og scenekunstpraktisk perspektiv der både kunstteori, stortingsmeldinger og søknader, samt samtaler med aktører på det norske kulturfeltet, blir analysert. Noen utvalgte kunstnere, de to friteatergruppene Baktruppen og Klara, får komme med sine synspunkter på kvalitetsbegrepet og deres møte med kulturmyndigheters kvalitetsbegrep. Noen utvalgte representanter fra kulturmyndighetene, to fra Kulturdepartementet og to fra Norsk kulturråd, får komme med sine synspunkter på kvalitetsbegrepet og deres møte med kunstneres kvalitetsbegrep. Det kreves en oversikt: hvor kommer det fra, hvor er det nå, hvor er det på vei, hvem sier hva og aller viktigst; *hvordan* sies det? Utøves det en makt i definisjonen av kunstnerisk kvalitet? Hvilken makt er det snakk om, hvis det overhodet er maktspill til stede?

Makten er ikke bare politisk, men befinner seg på ulike nivåer i samfunnsdebatten, noe samfunnsdebattantene kanskje ikke selv er klar over. Det dreier seg om det underliggende språket i kvalitetsdebatten. Den språklige makten.

Innholdsfortegnelse

KAPITTEL 1: INTRODUKSJON.....	1
1.1 OM KVALITET	2
1.1.1 Kvalitetsparadokset	2
1.1.2 Dedifferensiering av kunsten	3
1.2 OM MAKT	4
1.2.1 Språkets makt.....	6
1.2.2 Symbolsk makt	8
1.2.3 Ekspertisens makt	10
1.3 OM TEKST OG TEKSTMAKT	12
KAPITTEL 2: METODE	16
2.1 METODISKE REFLEKSJONER	16
2.2 DISKURSANALYSE	17
2.3 PRESENTASJON AV TEATERGRUPPENE	20
2.3.1 Baktruppen	20
2.3.2 Klara.....	21
2.4 PRESENTASJON AV REPRESENTANTENE FRA NORSK KULTURPOLITIKK	22
2.5 ANALYTISKE UTFORDRINGER	22
2.5.1 Komparativitet.....	23
2.6 METODEVALG 1: INTERVJU	24
2.6.1 Gjennomføring av intervjuet.....	25
2.7 METODISKE UTFORDRINGER.....	26
2.8 METODEVALG 2: DOKUMENTANALYSE	28
2.8.1 Kategorisering av datamaterialet.....	29
KAPITTEL 3: KVALITETSBEGREPET I KUNSTHISTORISK OG KULTURPOLITISK PERSPEKTIV	30
3.1 KVALITETSBEGREPET I KUNSTHISTORISK PERSPEKTIV	30
3.2 KUNSTBEGREPET	31
3.3 SMAKSBEGREPET	35
3.3.1 Utviklingen av en ekspertise	36
3.3.2 Hume, Kant og Bourdieu – smak som selvfølge, evne og maktstrategi	37
3.4 KVALITETSBEGREPET I KULTURPOLITISK PERSPEKTIV.....	42
3.4.1 Ulike kvalitetstyper i kulturpolitikken.....	44
3.4.2 Kvalitetsekspertisens makt i kulturpolitikken.....	47
KAPITTEL 4: KVALITETSBEGREPET I SCENEKUNSTPRAKSIS	50
4.1 ANALYSE AV INTERVJU	51
4.2 KVALITETSBEGREPET I INTERVJUENE.....	51
4.2.1 Demokratiske kriterier i kvalitetsdefinisjonen.....	51
4.2.2 Internasjonal betydning	54
4.2.3 Det nyskapende.....	56
4.2.5 Kulturpolitikken og kunstekspertisens makt.....	59
4.2.4 Kvalitet i søknadene.....	61
4.3 ANALYSE AV SØKNADER	64
4.4 PROSJEKTSTØTTEORDINGEN.....	66
4.5 SPRÅKET I SØKNADENE	67
4.5.1 Den markedslogiske pragmatisme.....	67
4.5.1.1 Produksjon.....	67
4.5.1.2 Strategier	70
4.5.1.3 Internasjonalt nettverk	70
4.6 KVALITETSBEGREPET I SØKNADENE.....	72
4.6.1 Scenekunstens virkelighetskonfronterende egenskaper	72
4.6.2 Politikk = etikk = estetikk?.....	74
4.6.3 Scenekunstens umiddelbarhet.....	75
4.6.4 Scenekunstens teoretiske interesse.....	77

4.6.5 Publikum som strategi	78
KAPITTEL 5: KVALITETSBEGREPET I KULTURPOLITIKKEN	80
5.1 ANALYSE AV INTERVJU	80
5.2 KVALITETSBEGREPET I INTERVJUENE	80
5.2.1 Relativismens makt i definisjonen.....	81
5.2.2 Det nyskapende.....	83
5.3 SØKNADENES POSISJON	86
5.3.1 Kvalitet i utvelgelsen av søknader	87
5.3.2 Språket i søknadene	89
5.4 DET KULTURPOLITISKE KVALITETSBEGREPET	91
5.5 EKSPERTISENS POSISJON I KVALITETSDEFINISJONEN	93
5.6 ANALYSE AV STORTINGSMELDINGER	95
5.7 KVALITETSBEGREPET I STORTINGSMELDINGENE	96
5.7.1 Relativismens makt i definisjonen.....	96
5.7.2 Institusjonenes individuelle kvalitetskriterier	98
5.7.3 Internasjonalitet og internasjonalt nettverk.....	99
5.7.4 Kvalitetsbegrepets status i norsk kulturpolitikk.....	101
5.8 KUNSTBEGREPET I STORTINGSMELDINGENE.....	103
5.8.1 Undervurdering av publikum – usynliggjøring av makt.....	103
5.8.2 Kompetanse, publikum og formidling.....	104
5.8.3 Mangfold.....	106
5.8.4 Nyskapende/utforskende/eksperimenterende	108
KAPITTEL 6: AVSLUTNING	111
LITTERATUR	115
VEDLEGG.....	119

Kapittel 1: Introduksjon

Jeg ønsker å se på forholdet mellom kunst, språk og makt, eller mer konkret se på kunst og språk ut fra et maktperspektiv. Jeg vil undersøke hvordan ulike maktforhold i språket kan påvirke kunstnere og kulturmyndigheter på scenekunstheltet i Norge.

Det har skjedd tydelige endringer i samfunnet generelt og innen kunsthfæren spesielt. Nye formale uttrykk på tvers av sjangere, nye økonomiske bestemmelser, teknologiske løsninger og politiske tiltak er tilstedeværende i kunstverden på flere nivåer, både i institusjonene og på det frie feltet. I denne oppgaven ønsker jeg å redegjøre for hva noen av disse endringene innebærer for den frie scenekunstens posisjon i det norske kulturfeltet. Jeg vil fokusere på hva jeg kaller maktforholdene i den språklige kunstdiskursen. Som jeg skal utdype senere gjelder maktbegrepet i hovedsak definisjonsmakt av kunstnerisk kvalitet.

Siri Meyer spør i rapporten *Risikoser*, for Norsk Kulturråd fra 2004: "Hva skjer med maktforholdene på kunstheltet når den tradisjonelle autonomien svekkes og kunsthens relasjoner endres, både eksternt og internt?" (Meyer [red] 2004:7). I dette spørsmålet ligger det en konstatering av at kunsthens autonomi svekkes. Hva er kunsthens autonomi, hvordan er den svekket, og hva innebærer dette for vår definisjon av kunsthens kvalitet? Hva skjer med de ulike maktforholdene på scenekunstheltet? Kvalitetsbegrepet blir vår inngang til en undersøkelse av en form for makt som vi skal se utøves på ulike måter i den norske kunstdiskursen.

Jeg fokuserer på det som kalles språklig makt og definisjonsmakt og skal se hvordan denne typen makt kommer til uttrykk på ulike nivå hos kunstnere og i norsk kulturpolitikk. Mitt masterprosjekt er en diskursanalyse av kulturpolitiske dokumenter og kunstneres dokumenter. Det er også en diskursanalyse av intervjuer utført med representanter fra Kulturdepartementet og Norsk kulturråd og representanter fra kunstnerne selv, frigruppene Baktruppen og Klara. Jeg tar for meg to stortingsmeldinger fra Kulturdepartementet og fire prosjektstøttesøknader fra Baktruppen og leser dem ut fra et maktteoretisk perspektiv, med fokus på hvordan kvalitetsbegrepet brukes, begrunnes, forsvares eller forkastes.

Jeg kan abstrahere disse begrepene og gjøre masterprosjektet mer tydelig ved å si at oppgavens overordnede mål er å se på forholdet mellom en skapende makt og en beslutningsmakt, eller mellom en skapende makt og en definisjonsmakt, med utgangspunkt i kvalitetsbegrepet. Kanskje er den skapende makten beslutningsmakten – hvem som definerer er ikke i utgangspunktet opplagt.

Jeg undersøker altså makt i både kunstintern og kunstekstern kontekst. I første del av analysen leser jeg kvalitetsbegrepet ut fra kunstteoretisk perspektiv og prøver å plassere kvalitetsbegrepet estetisk og historisk. Videre, med utgangspunkt i de to utvalgte friteatergruppene Baktruppen og Klara, i deres intervjuutsagn og søknader, i utvalgte stortingsmeldinger og i intervjuene med kulturpolitiske representanter, skal jeg vise hvordan kvalitetsbegrepet og makten i definisjonen av kunstnerisk kvalitet gjør seg gjeldende i kunstintern kontekst (hos kunstneren), og i kunstekstern kontekst (hos myndigheter). Viktig i denne sammenhengen er også diskusjonen om kunstens grenser og kunstens autonomi. Som jeg skal se på, er kunstbegrepet i ferd med å få nye forståelsesformer og dette har innvirkning på klassifiseringen av både kunst og kvalitet.

Kvalitet er et komplekst begrep. Hva det betyr og hvordan det brukes har preget hele kunsthistorien og den kunstfilosofiske diskursen. Ut fra dette artikulerer jeg følgende problemstilling for oppgaven: Hvordan utøves språklig makt i definisjonen av kvalitet? Hvem tilhører dette språket og makten, det vil si hvem er det som definerer hva som er god kunst og ikke god kunst? Hvordan fungerer kvalitetsbegrepet i den kunstverden som nå eksisterer med fragmenterte og blandede kunstsjangere og uttrykk, hos scenekunstnere og norske kulturmyndigheter?

1.1 Om kvalitet

1.1.1 Kvalitetsparadokset

Før jeg går videre med å redegjøre for språklig makt, skal jeg kort beskrive utgangspunktet for kvalitetsbegrepets fokus i min oppgave. For å diskutere ”kvalitet”, har jeg tatt utgangspunkt i en artikkel av Svein Bjørkås: ”Kvalitetsparadokset” fra Kulturrådets rapport *Risikoser*. I følge Bjørkås kan kvalitetsparadokset formuleres slik: ”Etterspørselen etter evaluering av kunstnerisk kvalitet øker omvendt proporsjonalt med muligheten for å operasjonalisere hva kunstnerisk kvalitet er” (Bjørkås 2004:115). For å utdype dette sier han at kvalitet er et kriterium for offentlige og private ressursfordelinger. Dermed øker etterspørselen av kvalitetsevalueringer. Samtidig gjør utviklingstendenser i kulturen at grunnlaget for å felle og språkfeste kvalitetsevalueringer blir vanskelig og mer uhåndterlig (Bjørkås 2004:115). Som jeg vil komme tilbake til senere, blir det å språkfeste kvalitetsevalueringer et spørsmål om makt og faglig autoritet, altså makten til dem som har kompetanse til å definere kvalitet. Det blir da et spørsmål om forholdet mellom kvalitet og

autoritet. Autoriteten som gjelder på feltet har imidlertid, i noen tilfeller, vist seg å være en annen enn den jeg forventet.

Bjørkås kvalitetsparadoks er en fin inngang til min oppgave og gir meg en god anledning til å etablere noen sentrale aspekter ved min problemstilling. Det gir meg en konkret påstand å jobbe ut fra: Hvilke utviklingstendenser i kulturen gjør at grunnlaget for å felle og språkfeste kvalitetsevalueringer blir vanskelig? Har vi en form for kvalitetsekspertise, og hvem er de? Hvilke kriterier er det som blir vanskelig å språkfeste, og kanskje viktigst i denne sammenheng: *hvordan* språkfestes kvalitetsevalueringer?

Som jeg har vært inne på kan vi se at kunstbegrepet i dag blir utfordret fra mange kanter. Med dette utfordres også de verdiene som kvalitetsforståelsene i kunstfeltet bygger på. Bjørkås skriver:

De tradisjonelle faglig-evaluerende instansene – kritikerne, juryene, komiteene og den akademiske ekspertisen – stilles overfor andre utfordringer enn tidligere. Å veie kunstens verdi i kvalitative termer forutsetter ikke nødvendigvis full klarhet i begrepene. Det fordrer derimot et visst grunnleggende verdi- og interessefelleskap som gjør at deltakerne i kunstdiskursene snakker om det samme.

(Bjørkås 2004:122)

Når vi i dag, i det som fra mange hold kalles en ”postmoderne tidsalder”, skal definere kunst og kunstneriske forståelsesformer, må vi også inkludere alternative ytringsformer som for eksempel det populærkulturelle og det kommersielle. Som Bjørkås poengterer er postmoderne kunst på mange måter å forstå som ”kreativ søking etter grunnlag for nye kunstforståelser” (Bjørkås 2004:124). Dette må ha innvirkning på hvordan vi definerer kunstnerisk kvalitet, og hvordan vårt verdi- og interessefelleskap formulerer seg. Kvalitetsbegrepets utforming og historikk vil jeg diskutere i kapittel 3.

1.1.2 Dedifferensiering av kunsten

Kunstens autonomi har vært en etablert sannhet i fortolkningen av kunstneriske uttrykk. Men kunstens autonomi i dag kan i følge Bjørkås ikke sees på som en normativ enhet. Kunsten har i de siste tiårene vært et sted for utprøving og feiring av en ny pluralisme. ”Modernismens differensiering har preget oss opp igjennom historien, således modernismens ideal om kunstens renhet” (Bjørkås 2004:125). Denne renhetsideologien er nå blitt erstattet av postmodernismens interesse for blandingen, hybridene; det urene. Dette viser seg på mange måter, for eksempel i crossoversjangere, i samarbeid mellom kunstlivet og andre samfunnssfærer som politikk og økonomi (for eksempel kultursponsing), og i kreativiteten i

bruken av kunstnernes kompetanse i arbeidslivet (det som kalles en utvidet kunstnerrolle). Den romantiske forståelsen av kunstneren og kunsten eksisterer fremdeles, men vi har også fått et annet syn på, og formulering av, hva kunst og kunstneren er. På mange måter avautonomiseres kunsten, både formalt og institusjonelt. På bakgrunn av dette kan vi si at de enhetlige forståelsene av kunst og kvalitet som har dominert den kunstfaglige og kulturpolitiske diskursen vil bli videreutviklet. I utviklingen av kunstforståelser, er det også en endring i synet på populærkulturelle ytringsformer. Sigrid Røyseng skriver i sin doktorgrad *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten. Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse* (2006) at der populærkulturen tidligere har fått rollen som kunstens ”andre”, den negative motpolen særlig scenekunsten defineres positivt i forhold til, har den de siste tiårene vært gjenstand for en kulturpolitisk oppgradering (Røyseng 2006:239). Denne oppgraderingen kan sees som en prosess hvor populærkulturelle sjangere, eller deler av dem, redefineres ved at de omfattes av de moralske positive vurderingene som vanligvis blir kunsten til del. Det er en forståelse av at populærkultur i økende grad er blitt differensiert, og at den ikke lenger kan forstås som *ett* gjenstandsfelt. Deler av populærkulturen ”kunstifiseres” (Røyseng 2006:239). Deler av kunsten pluraliseres.

La meg nå redegjøre for oppgavens tematiske grunnlag fra et annet ståsted. Jeg vil ta for meg maktbegrepet og særlig legge vekt på teorier om språklig makt, da dette er relevant for min diskusjon av dagens kvalitetsdefinisjon.

1.2 Om makt

Siri Meyer sier i et intervju til Universitetet i Bergens magasin *uib Magasinet* at verden har blitt mer komplisert, og at makten har blitt mye mer tvetydig. ”Før kunne vi peke på en institusjon eller person og si at der er makten. Nå er makten mer usynlig. I denne usynligheten er det lett å føle seg avmektig” (uib Magasinet, 2001:2).¹

Det finnes mange former for makt og maktutøvelse i dag. Beslutningsmakten, slik den beskrives som institusjon eller person er bare én type makt. Noen maktformer er mer synlige

¹ Et relevant filosofisk perspektiv jeg kunne hatt med her, er teorier om postmodernismens kontekstualisering av vår forståelse av tilværelsen. Feminismen, poststrukturalismen, postkolonialismen, postmodernismen og andre liknende bevegelser er alle opptatt av å avsløre de strukturer som styrer vår forståelse av virkeligheten. Vi kan avsløre tvetydigheten og kompleksiteten i virkelighetens strukturer – vi er bevisste vår kontekst. I min sammenheng er dette viktig fordi jeg på mange måter tar utgangspunkt i en kontekstualiserings-problematikk. Rammene rundt kvalitetsdiskusjonen har endret seg – slik vil da også synet på kvalitet endre seg. Kontekst er viktig i dagens kvalitetsdebatt. Ikke minst kommer dette til uttrykk hvis vi ser på kvalitetskriterier som mangfold og pluralisme. Dette noe paradoksale ved samtidsperspektivet, dragnet mellom kunsten og dens kontekst, vil utdypes i oppgavens hoveddel (særlig under kapitlene om relativisme). Jeg går derfor ikke videre inn på dette her.

enn andre. Ovenfor nevnte jeg blant annet språklig makt, økonomisk makt og definisjonsmakt. Ifølge Meyer er definisjonsmakten viktig i dag. Forskere, kunstnere, politikere og medier har alle stor makt i definisjonen av virkeligheten: "Den som har definisjonsmakt har mulighet til å fremme bestemte virkelighetsbilder og til å sette dagsorden. (...) Det pågår en kamp om hvordan verden ser ut" (Meyer 2001:3). Hun eksemplifiserer dette ved å vise til Bush-administrasjonens bruk av filmregissører og sangere for å få hjelp til å legitimere krigføringen i Irak; den forsvars og nødvendiggjøres gjennom regisseringen av virkeligheten. Det handler altså om hvordan å best konstruere verden.

Man kan kanskje påstå at der kunstnerne har makt, er de også avmektige. Den kunsten som skal forme verden og vårt verdensbilde er også gjenstand for forming utenfra, fra noe annet. For å foregripe oppgavens drøfting kan vi se at det er en størrelse som ser ut til å ha stor motstandskraft i virkelighetskonstruksjonen; den bedriftsøkonomiske og markedsorienterte definisjonsmakten. Markedsspråket og dets virkelighetsbilder overskrider andre samfunnsområder, og trenger seg også inn i mellommenneskelig kommunikasjon og kunstneres (og politikernes) språk.

Meyer skriver i sitt essay fra 2003 *Imperiet kaller – et essay om maktens anatomi* om maktbegrepet at slik det brukes i maktutredninger i dag kommer til kort:

De institusjonelle og juridiske maktteoriene tar ikke høyde for særtrekkene ved den moderne staten. Denne staten beskytter ikke bare sine borgere mot ytre og indre fiender og regulerer forholdet mellom dem ved lov; den griper inn i våre liv på intime og komplekse måter. (...) Staten tar ikke bare hånd om den enkeltes helse og velferd, utdanning, fødsel og død, kort sagt: vårt fysiske og psykiske liv fra vugge til grav. Den forsøker også å *oppdra oss og forme vårt livsbejær*.

(Meyer 2003:16, min uthevelse)

Med andre ord, skriver hun, er styringsobjektet for den moderne statsmakten biopolitisk (etter bios, "liv" på gresk); politikken handler om å forme levende mennesker. Makten begrenser seg ikke til institusjonene; den befinner seg både innenfor og utenfor lover og formelle styringsverk (Meyer 2003:16/17).

Anne-Britt Gran og Sophie Hofplass vil skille mellom makt på strukturelt og partikulært nivå. De skriver i *Kultursponsing* (2007) om ulike former for kultursponsing og samarbeidsformer mellom kunstnerne og næringsliv. I forholdet mellom kulturaktør og bedrift, er det nærliggende å tro, og i mange tilfeller sant, at makten tilegnes bedriften. "Maktforhold på strukturelt nivå tilegnes økonomien fordi det økonomiske systemet "kapitalismen" har mest makt i samfunnet" (Gran/Hofplass 2007:26):

Kapitalismens ”seier” over vår tenkemåte omtales som kolonialisering av vår livsverden, og fremmedgjøring av oss som individer. Dette fordi alle våre relasjoner blir preget av den samme instrumentelle nyttetenkningen.

(Gran/Hofplass 2007:26)

Gran og Hofplass diskuterer i deres bok relevansen av å differensiere mellom et maktforhold på et overordnet strukturelt nivå og på et partikulært empirisk nivå, med muligheten for gjensidighet i den enkelte sponsorrelasjon (Gran/Hofplass 2007:26). Jeg vil i min oppgave ikke fokusere på den makten økonomien har ovenfor kunstaktørene. Jeg synes det er mer interessant å gå *bakom* disse strukturene, nemlig flytte fokus fra den reelle økonomimakten til makten som ligger i språket og i tekstene som utveksles dem imellom – det Meyer sier befinner seg innenfor og utenfor lover og formelle styringsverk.

Jeg skal nå bevege meg nærmere diskusjonen om kunst, kvalitet og definisjonsmakt. Det vil i det følgende redegjøres for språklig makt og hvordan dette kan utøves.

1.2.1 Språkets makt

Siri Meyer er redaktør for boka *Avmakt. Skjebne, frigjøring eller maktbasse?* fra Makt og demokratiutredningen (2000). I boka utforsker åtte forskere fra ulike fagfelt begrepet avmakt. Meyer innleder boka med artikkelen ”Blant de avmektige”, og her skriver hun:

Språk er makt – den både skjuler seg og kommer til syne i språket. Det gjelder både den makten som er personforankret og den som er knyttet til institusjoner. Også organisatoriske og formelle strukturer forutsetter og får autoritet fra virkelighetsbilder som er språklig formidlet.

(Meyer 2000:12)

Meyer tilsynegjør makten i språket på ulike nivåer. Det individuelle og kollektive språket er preget av makt og maktutøvelse selv i våre private forståelser av virkeligheten. Disse nivåene og begrepene Meyer bruker vil være relevante i min drøfting av kvalitetsdefinisjonen, og om hvordan vi forstår og klassifiserer kunst og kvalitet.

Et viktig begrep er tolkningsmakt. Den som får gjennomslag for hva ordene skal bety, har den tolkningsmakten som setter rammene for hva det er mulig å si og ikke si; hva som blir verdsatt og forstått, og hva som ikke blir det (Meyer 2000:21). Hvem har tolkningsmakten i kvalitetsdefinisjonen? Hvordan blir kvalitet forstått? ”Kampen om makten utspiller seg i språket”, skriver Meyer. Jeg vil undersøke hvilken kamp som utspiller seg i definisjonsspråket, mellom det skapende språket og det vi kan kalle beslutningsspråket.

Alle mennesker er del av et etablert samfunn, vi befinner oss i et felles rom med felles kommunikative regler. Vi deler en kontekst som er relativt avgrenset og stabil. Det er innenfor disse rammene det har mening å si at én bestemt fortolkning har makten, og en bestemt makt kan fortolke. Meyer kaller det kunnskapsregimer når et ekspertspråk tar makten på et gitt sosialt felt. Kunnskapsregimet kan også ta makten i andre felt, og overstyre språket til den individuelle og konkrete livserfaringen, dette kaller hun diskursiv makt (Meyer 2000:12):

Diskursiv makt er den faglige betegnelsen for den makten som et gitt vokabular kan ta på bekostning av alle andre måter å beskrive verden på. Den som bestemmer hvilket vokabular som skal gjelde, tvinger den andre til å akseptere et annet virkelighetsbilde enn det som ville ha kommet til orde i et annet språk.

(Meyer 2000:12)

Når slike kunnskapsregimer utøver sitt språk i den allmenne diskursen, har det innvirkning på vårt eget språk og forståelsen av oss selv. Jeg vil i denne oppgaven undersøke hva slags språk som påvirker de scenekunstnere jeg har valgt ut, og deres forståelse av seg selv. Likeledes vil jeg se hvilket språkregime som påvirker norske kulturmyndigheter i deres forvaltning av norsk kulturpolitikk.

De som har fortolkningsretten av virkeligheten har stor makt. Kunstinstitusjonen er en instans som fortolker kvalitet ut fra sine ekspertermer og sitt språk, det samme gjør politikerne. De forvalter et ekspertspråk som gjelder som ”sannhet” på feltet. Det er i forhold til dette Meyer bruker begrepet avmakt. Når ens egen erfaring støter mot ekspertspråket er det lett å føle seg avmektig:

Avmakten stikker dypere enn det ikke å få innfridd sine fordringer på institusjonens tjenester. Vi skaper oss en identitet som er tett knyttet til språket. Når språkliggjøringen av individuelle erfaringer ikke blir forstått eller anerkjent som legitim, er det lett å føle seg avvist også som menneske.

(Meyer 2000:19)

Her kan også kunstnere føle seg avmektige i språkliggjøringen av seg selv og i utformingen av deres identitetsskapelse og kunstskepelse i møte med institusjonenes, kulturpolitikken og ekspertisens definisjonsmakt. Kanskje har kunsten selv makt fordi den kan være et annet språk som gir individet mulighet til å uttrykke sin identitet og sine individuelle erfaringer på en annen måte? Hva er egentlig det kulturpolitiske språket og ekspertspråket som preger kunsten og kvalitetsdefinisjonen? Hvordan støter (hvis det støter) kunstnernes egne erfaringer mot dette språket? Dette prøver jeg å finne svar på gjennom min analyse av tekster på

kunstfeltet; to stortingsmeldinger og fire søknader skrevet av friteatergruppen Baktruppen. Gjennom analysen av Baktruppens søknader, intervjuer med gruppen, og analysen av stortingsmeldinger og intervjuer med myndighetspersoner vil kvalitetsbegrepets funksjon i praksis danne en form for kvalitetsdefinisjon.

Der det utøves makt, utøves det også motmakt, reaksjoner og evne til å yte motstand. Motmakten kan være både privat og institusjonalisert. Et typisk eksempel på institusjonalisert motmakt er karnevalet. I karnevalet blir eksisterende samfunnsnormer, sosiale roller og verdier snudd opp ned. Særlig var dette tydelig i middelalderens karnevalsfestival. Men i middelalderens karneval lå det også en forventning om at alt gikk tilbake til normalt etter festivalen var over. Karnevalet snudde alt på hodet for så å finne tilbake til, og bekrefte, samfunnet slik det var, med gjeldende hierarki og samfunnsstruktur. Både institusjonell makt (og motmakt), og språklig makt (og motmakt) er viktige elementer i min drøfting av definisjonsmakten av kunstnerisk kvalitet.

1.2.2 Symbolsk makt

Språket er en del av den makten som skaper og opprettholder samfunn. De som deler språk, deler verden. Språket etablerer felles forståelseshorisonter og handlingsrom (Meyer 2003:17). Slik mener Meyer språkmakt blir symbolsk makt. Symbolsk makt er nettopp makten til å skape og opprettholde fellesskap i våre forståelses- og handlingsrom. Symboler skaper virkelighet og orden ved å trekke distinksjoner; de opprettholder forskjeller mellom rett og galt, stygt og pent og så videre. I min sammenheng er det viktig å se på symbolenes kraft i diskusjonen om kvalitet i scenekunst.

Meyer skriver at vi er i ferd med å bli et fattigere samfunn hvor det er vanskelig å fastholde eksistensielle og sosiale erfaringer i språket. "(...) den talende har mistet det språket som gir mening og verdi til egne erfaringer og snakker i stedet maktens språk" (Meyer 2003:23). Hun viser til den franske sosiologen Pierre Bourdieu som snakker om en *symbolsk vold*, en form for symbolsk makt. Symbolsk vold er volden mot de symboler vi bruker for å reflektere over samfunnet og oss selv. Denne skjer ofte ubevisst. I hennes maktessay *Imperiet kaller* er det Imperiet som gjennomsyrrer og ødelegger våre symboler. Det er i tomrommet mellom språk og erfaring at Imperiet dukker opp. "En ny verdensorden, basert på en uimotståelig og ugjenkallelig globalisering av økonomi og kultur" (Meyer 2003:20):

Volden mot språket - mot det forrådet av ord, tankefigurer og bilder vi har for å tenke og handle - holder *Imperiet* ved makten. Symbolsk vold er en del av dets logikk og hersketeknikk. (...) Når vi ikke lenger har andre uttrykksformer til rådighet enn dem vi har felles med Imperiet, er vi beseiret. Da taler det enkelte menneske om seg selv og om sitt forhold til makten i maktens språk. Noe annet finnes ikke.

(Meyer 2003:24)

Hanne Müller skriver om det samme i artikkelen ”Avmakt: Pasienten, Livskraft: Pasienten, Livsutfoldelse: Fiskeren” i *Avmakt: Skjebne, frigjøring eller maktbase?* (Meyer [red] 2000). Hun skriver at både Deleuze og Foucault viser at språket, når det kobles til form, til objekter og til entydige enheter, blir til makt, til den abstrakte ”maskin” i det ytre blikket som ”ser alt” (Müller 2000:30). Språket, gjennom å begrepsfeste objekter, tvinger seg på mange måter ned over materien i seg selv. Müller viser gjennom Foucault at språket i seg selv kan utøve makt, tvinge form som et panser rundt subjektet; ”Uansett hva jeg sier, fanges jeg inn i en diskurs’ operasjonsfelt. Foucault selv vil være *mellom*, eller *hinsides*” (Müller 2000:31).²

Meyer diskuterer i *Imperiet kaller* om språk og bilder. Språk og bilder som anerkjennes som sanne beskrivelser av virkeligheten blir tillagt stor makt. Slike virkelighetsbilder understøttes av institusjoner og brukes av personer og sosiale grupper i jakten på posisjoner og materielle ressurser. Hvilke virkelighetsbilder er det kvalitetsforståelsen bygger på? Hvordan brukes dem av kunstnere og andre i jakten på økonomiske midler?

Et viktig moment når det gjelder symbolsk makt er at menneskene selv må anerkjenne symbolene og språket for at de skal ha makt – og derfor kan man også bekjempe dette. Mye av kampen om makten utspiller seg i språket. Vi kan ifølge Meyer utøve motstand mot dette, ved å snu opp ned på språket og ved å sette ordenes vanlige betydning ut av spill. Meyer skriver at når ordene mister sin vanlige normative betydning, når de tømmes for innhold og stilles til skue som ren form, mister de sin makt (Meyer 2000:22). Hun videreutvikler denne tanken til det hun kaller ”språklig sammenstøt”.

Det går an å finne på helt nye ord som fratar det etablerte regimet fortolkningsmakten. Et ord er ikke bare et ord; det synliggjør også et perspektiv på eller blick på verden. Når ordet vinner frem i den offentlige samtalen, har også et nytt virkelighetsbilde seiret.

(Meyer 2000:23)

² Paul-Michel Foucault (1926-84) er en fransk filosof og idéhistoriker. Han hevder å skrive ”samtidens historie”, siden bevisstheten om formingen av vår egen viten kan bidra til at vi kan tenke annerledes og bli annerledes (”devenir-autre”) (Bale/Bø-Rygg [red] 2008:451). Gilles Deleuze (1925-95) er også fransk filosof. Hans forskjellstenkning nyttiggjør seg så forskjellig filosofi som Spinoza, Leibniz og Nietzsche, og han har skrevet mye om litteratur, maleri og film (Bale/Bø-Rygg [red] 2008:491).

Slik former språket virkelighetsbildet. Hva kan fortolkningen av begrepet kvalitet være, og hva er den normative betydningen av begrepet kvalitet?

1.2.3 Ekspertisens makt

Tidligere i oppgaven skrev jeg at kunsten på mange måter avautonomiseres. Bjørkås skriver at den frie flyten av estetiske, teknologiske og organisatoriske impulser som preger det nåværende kunstfeltet, bidrar til en ”gjennomhulling av kunstens avautonomi. Kunsten går opp i kulturen i tiltakende grad” (Bjørkås 2004:126).³ Bjørkås snakker videre om en ”kulturell uorden” som skyver og beveger kvalitetsforståelsene. Han viser hvordan for eksempel kunstnere med minoritetsbakgrunn, fjernsynet og festivalene bidrar til en slags ”krøll på kunstdiskursen”. Et viktig punkt i Bjørkås’ diskusjon av kvalitetsbegrepet er at publikum er forandret. I stedet for et stabilt og trofast publikum har vi nå en ustabil og selekterende ansamling av kulturkonsumenter (Bjørkås 2004:130). Kunstforbruket er også subkulturelt, det vil si at enhver subkultur har sin estetikk:

Framveksten av kulturkonsumet har på mange måter ”avslørt” kunsten som et identitetsbetinget gruppefenomen. Som sådan fungerer den eksternt distingverende (jeg er forskjellig fra andre) og internt identitetsskapende (jeg er en del av et menings- og interessefelleskap hvor jeg kan treffe mine likesinnede). Det er slik subkulturer fungerer.

(Bjørkås 2004:130)

I vår sammenheng hvor vi snakker om kvalitetsdefinisjonen, gir denne kulturforbrukets subkulturelle karakter bidrag til at det blir rot i kvalitetskategoriene: Kvalitet for den ene er noe annet enn kvalitet for den andre. Vi må da spørre oss, som Bjørkås gjør, om pluraliseringen av kunsten, av kunstforståelsene og av smaken forutsetter et pluralistisk kvalitetsbegrep? Men et pluralistisk kvalitetsbegrep er en selvmotsigelse. Kvalitet er et relasjonelt fenomen; noe er alltid godt og dårlig i forhold til noe annet, skriver Bjørkås. Han mener at kvalitetsdifferensiering handler om klassifikasjon av sammenliknbare størrelser. Og da må en ha en noenlunde enhetlig norm å sortere ut fra. Hvem kan da bestemme denne

³ Det er noe uklart for meg hva Bjørkås mener med ”gjennomhulling av kunstens avautonomi”. Han skriver at for de unge kunstnerne som befinner seg i feltet i dag har kulturindustrielle frambringelser en vesentlig plass i bevisstheten – de har vokst opp med dem. Populærkulturen er ikke en utvendig impuls som fraktes inn i kunsten, den bor i unge kunstneres hoder og kropper. Den historiske avantgardens prosjekt kan sies å ha vært et forsøk på å bygge ned avstanden mellom kunsten og livsverden. Ifølge Bjørkås kan det finnes antydninger til liknende utopier blant dagens yngre kunstgenerasjoner, de vil skape kommunikasjonsformer mellom kunsten og ”virkeligheten” som bringer kunstneren ut av autonomiens isolat. Jeg tolker det som at han mener at kunstnerens posisjonering i virkeligheten bidrar til en ytterligere utfordring, eller ”gjennomhulling” av kunstens allerede avautonomiserte vesen, da de selv er avautonomisert i hode og kropp.

normen, hvem kan klassifisere? Som vi skal se senere i oppgaven, er det det *relative* kvalitetsbegrepet som i stor grad gjelder i dagens kulturpolitikk – den enhetlige normen er vanskelig å få øye på. Den er nesten ikke tilstedeværende.

Bjørkås sier at klassifikasjonsevnen gir klassifikasjonsretten. Kunnskap og posisjon gir autoritet. Det finnes altså en kunstfaglig eller kulturpolitisk ekspertise som utfører den språklige kvalitetsdefinisjonsmakten. Når vi i dag har et bortfall av enhetlige normer og forhåndslegitimert autoritet, svarer ”kunstekspertisen” med ulike kompensatoriske strategier (Bjørkås 2004:133). Han nevner fire strategier denne ekspertisen bruker:

- 1) Henvisning til kvalitetsforståelser i lukkede, internasjonale nettverk som ingen utenforstående kan kontrollere,
- 2) Produksjon av kanon, som jo i en viss forstand kan forstås som å heve kunstverk og kunstnere ut av feltet hvor kvalitet settes under debatt,
- 3) Genforklaringer – altså at kvalitet (som en del av kanoniseringen) utlegges som et naturliggjort fenomen og
- 4) Lukking av debatter ved arrogant underkjenning av alternative kompetanser.

(Bjørkås 2004:133)

Dette er fire strategier jeg synes det er interessant å ha med meg i min undersøkelse av språklig makt i definisjoner. Har vi en form for ekspertise som utøver sitt ekspertspråk i definisjonen av kunstnerisk kvalitet? Bjørkås avslutter ved å si at i den grad disse strategiene er en holdbar observasjon, møtes de usikre, anarkistiske og pluralistiske trekkene ved estetikken med rå ekspertmakt. Men kanskje kan, som Bjørkås skriver, pluraliseringen av kunsten og smaken leses som demokratisering av kunsten; at færre bøyer seg for ekspertisens lukkede maktutfoldelse? (Bjørkås 2004:134). I min undersøkelse av kvalitetsbegrepet er det ikke et ekspertspråk som er påfallende gjeldende i definisjonen av kunstnerisk kvalitet. Det er et annet språk, et markedsspråk, som er tydeligere i sin maktutøvende strategi.

I det følgende skal vi se nærmere på tekster og på teksters makt siden en stor del av oppgaven består av tekstanalyse. Tidligere skrev jeg om språklig makt, og jeg skal nå redegjøre for hvordan tekster kan utøve språklig makt.

1.3 Om tekst og tekstmakt

Kjell Lars Berge, en av redaktørene i *Maktens tekster*, skriver i ”Hvor er makten i teksten?” at det å lage tekster er en meningsskapende ressurs for mellommenneskelig samhandling som så og si alle mennesker har tilgang til, om enn i varierende grad og avhengig av kulturell erfaring og sosialisering (Berge 2003:27). Tekster er nødvendige for å gi mening til og organisere våre hverdagshandlinger på måter som gjør dem tilgjengelige, sosialt akseptert og dermed også forståelige. Berge skriver at selv enkle samfunnsorganisasjoner forutsetter utviklede tekstkulturer.

Institusjoner for samhandling mennesker imellom finnes der makten utøves gjennom og i tekster og ikke ved direkte og synlig vold eller andre fysiske inngrep. Én av flere grunnleggende forutsetninger for at en samfunnsorganisasjon skal kunne utvikles på et noenlunde forutsigbart nivå, er at tekstkulturen er skriftlig formidlet.

(Berge 2003:29)

Berge fokuserer altså på makten i teksten, og teksten til makten og maktinstitusjoner: ”I det moderne samfunnet møter vi, i svært mange av livets situasjoner, makten kun gjennom tekster: institusjoner er ikke kun rammeverket for tekster, men er i seg selv bygd opp av tekster” (Berge 2003:41). På hvilken måte er scenekunstheltet, og særlig det frie feltet bygd opp av tekster? Er Kulturdepartementets stortingsmeldinger rammeverkene for institusjonaliseringen av scenekunstheltet og et visst kvalitetssyn? Vi skal se på hvordan kvalitetsbegrepet og kvalitetsdefinisjonen gjør seg gjeldende i denne tekstkulturen.

Amund Børdahl ser på tekst og makt på en litt annen måte, nemlig at makten er spredt – i og av *prosa*, og også omvendt at prosaens *spredning* er knyttet til maktforhold. Måten språk spres eller distribueres på i en tekst er uttrykk for noe, blant annet et uttrykk for makt (Børdahl 2003:45). Børdahl sier beskrivende at prosaforskere er uenige om alt, unntatt om én ting: å skrive prosa. Prosaforskere velger prosaen som medium eller uttrykk når de skal ytre seg eller ha ting gjort ved hjelp av skrift – ”det er uttrykk for en makt som er så omfattende og gjennomgripende at det er vanskelig på dette punkt å forestille seg en motmakt. Der det er makt er det prosa” (Børdahl 2003:46). Jeg vil i min oppgave prøve å tydeliggjøre makten i mye av prosaen som befinner seg i kunstverden.

For å klargjøre begrepene ”tekst” og ”tekstmakt” enda grundigere i forhold til mitt prosjekt, vil jeg vise til Kjell Lars Berges tre tekstmaktdimensjoner. Disse kan gi en enda tydeligere nyansering av begrepet. Berge deler altså forholdet mellom makt og tekst i tre ulike dimensjoner. Dimensjonen mellom tekst og makt benevner han tekstmaktdimensjon.

Tekstmaktdimensjon 1 kaller han ”teksten som unik handling” (Berge 2003:30). Enhver tekst har prinsipielt en egenverdi. Teksten konstituerer et eget meningsunivers der tekstskaper og tekstmottakers forhold til hverandre er gitt mening *i* teksten. ”Makt får teksten i så fall dersom den evner å overbevise eller overtale leseren eller tilhøreren” (Berge 2003:30). For vitenskapelige tekster er det viktig at leseren aksepterer det grunnleggende vitenskapelige kritiske sannhetskravet som gjelder for disse. Denne posisjoneringen av mottakeren inne i selve teksten er svært viktig for tekstens makt.

Tekstmaktdimensjon 2 kaller han ”teksten som forekomst av en tekstnorm” (Berge 2003:31). Teksten kan ha eller skaffe seg makt ved at den er en forekomst av en viss type tekstnorm som i seg selv har makt, for eksempel ved at teksten er en retningsgivende tekst som kommer fra en eller annen myndighet. Vitenskapelige tekster et eksempel her. Ved at de vitenskapelige tekstene følger fastsatte skjemaer etablerer de en grunnleggende troverdighet i samfunnet. ”På denne måten bidrar den institusjonaliserte tekstnormen på en avgjørende måte til den enkelte vitenskapelige tekstens status og anseelse, og dermed til at tekst kan få og utøve makt” (Berge 2003:31). I min oppgave er det ikke i hovedsak vitenskapelige tekster jeg vil undersøke. Men myndighetenes tekster og den historiske kunstekspertisens tekstenormer kan på mange måter likne disse vitenskapelige tekstene, og denne tekstmaktdimensjonen kan hjelpe meg til å forstå tekstene om kunstnerisk kvalitet.

Den siste tekstmaktdimensjonen kaller han ”teksten som representasjon av en viss ideologisk posisjon eller diskurs” (Berge 2003:31). Det er denne som er mest interessant for min oppgave. Han definerer dette videre: ”Teksten kan ha eller skaffe seg makt ved at den gjentar, bekrefter, forsterker og/eller kvalifiserer en *viss ideologisk posisjon* som vi må forstå teksten ut fra dersom vi skal forstå den på en relevant måte” (Berge 2003:32). Hvis man som leser eller tilhører til teksten har gått med på tekstens kommunikasjonskontrakt, har man altså på en måte akseptert den diskursive eller ideologiske orden teksten forutsetter og tar for gitt. Tekstene fra kunstnerne, myndighetene (og academia) innehar alle sine ideologier og tekstdiskurser. Felles for dem alle er omgang med kvalitetsbegrepet og definisjonen av dette. Hvordan kommer et begrep som kvalitet til uttrykk i ulike tekster med ulike ideologiske posisjoner?

Tidligere skrev jeg om samfunnsvitenskapelige tekster og utfordringer ved diskursanalyse av dem. Gjerstad skriver videre om samfunnsvitenskapelige tekster; ”At samfunnsvitenskap = maktkritikk = det motsatte av makt er en av grunnene til at samfunnsvitenskapenes tekster i liten grad er blitt gransket ut fra et maktperspektiv” (Gjerstad 2003:200). Dette er uheldig siden disse tekstene i seg selv er maktkilder. De

samfunnsvitenskapelige tekstene befinner seg på toppen av teksthierarkiet; de er tekster som utgjør beslutningsgrunnlaget for offentlige myndigheter og andre organisasjoner. Gjerstad skriver at tekster som åpent fremstår som makttekster, enten ved at de benyttes av makten (juss, politikk), eller ved at de er åpent overtalende (reklame, politikk), har mindre makt som *tekst* enn tekster som har andre formål enn makt: tenkning, læring, kritikk (Gjerstad 203:201). Og: Det er det vitenskapelige språket selv som etablerer dominans i forhold til andre og konkurrerende tekstformer. Hvordan er kunstnernes og den kulturpolitiske ekspertisens makt i definisjonen av kunstnerisk kvalitet? Hvordan bruker ulike fagpersoner i kulturpolitikken språket og kvalitetsbegrepet, og etablerer deres tekster dominans i forhold til kunstnernes språk?

Et svært relevant poeng hos Gjerstad er at hvis meningssammenhengen som handlingene inngår i endrer seg, er heller ikke fenomenet lenger det samme (Gjerstad 2003:203). I studiet av den sosiale verden kan ikke språk og virkelighet skilles. Et svært sentralt moment i forhold til mitt prosjekt er at sosiale fenomener ikke eksisterer uavhengig av sine tekster, selv om disse tekstene ofte gir de sosiale fenomenene en tilknytning (ved å stille kriterier) til den naturlige verden av observerbar atferd. Antakelsen om at fenomenet selv blir det samme, selv om folks oppfatninger av det har endret seg, er i følge Gjerstad en vanlig og alvorlig svakhet ved samfunnsvitenskapen og dens tekster. Det vi kaller for vår virkelighet, er avhengig av, eller *er*, fortolkning (Gjerstad 2003:203): "Vi kan snakke om *the reality of construction* i stedet for *the construction of reality*". Jeg skal undersøke maktstrukturene som befinner seg (antatt at de finnes) i konstruksjonen av kvalitetsbegrepet. Gjerstads tekst underbygger viktigheten av tekster i beskrivelsen og definisjonen av sosiale fenomener, så vel som de selv er en forutsetning for at fenomenet blir definert. Både for Kjell Lars Berge, Amund Børdahl, Magne Gjerstad og Svein Bjørkås er avsløringen av maktstrukturer utrolig viktig for forståelsen av samfunn og individ. Jeg vil undersøke om det finnes maktstrukturer i kunstdiskursen og kvalitetsdebatten og prøve å kartlegge disse.

Ut fra dette perspektivet kan vi betrakte kvalitet som et vitenskapelig konstruert begrep. Kvalitetsbegrepets utvikling og endring kan sees i sammenheng med utviklingen av institusjonen kunst. Senere i oppgaven, i kapittel 3, vil det bli gitt en historisk fremstilling og analyse av kvalitetsbegrepet som gir en bakgrunn for analysen og drøftingen av dagens kvalitetsbegrep. Således er analysen tredelt. Jeg undersøker kvalitetsbegrepet historisk/teoretisk, praktisk og politisk. Det blir først en (kunst)historisk redegjørelse for kvalitetsbegrepet. Videre blir begrepet undersøkt praktisk, altså hvordan kunstnere på det frie

scenekunstheltet forholder seg til det. Til slutt sees kvalitetsbegrepet i kulturpolitisk perspektiv med utgangspunkt i en analyse av norske kulturmyndigheter.

Men før kvalitetsbegrepet blir diskutert videre, skal jeg redegjøre for den metodiske tilnærmingen til prosjektet. Jeg skal foreta en analyse av tekster og dokumenter mellom kunstnere og de offentlige støtteinstansene, hvor jeg undersøker hvordan kvalitetsdefinisjonen fungerer i ulike sammenhenger. Jeg skal altså foreta en diskursanalyse.

Kapittel 2: Metode

I dette kapitlet redegjør jeg for den metodiske tilnærmingen til masteroppgaven.

Problemstillingen, eller forskningsspørsmålet, er: ”Hvordan utøves språklig makt i definisjonen av kunstnerisk kvalitet?”. Tove Thagaard skriver i *Systematikk og innlevelse. En innføring i kvalitativ metode* (2003) at diskursanalyse kan defineres som studier av de premissene eller reglene som styrer hvordan personer uttrykker seg om ulike temaer, altså at det innebærer å identifisere de kulturelt definerte samtalemønstre som styrer hvordan personer uttrykker seg (Thagaard 2003:111). Jeg vil i min analyse undersøke hva slags premisser og regler som styrer kvalitetsdebatten, både muntlig og skriftlig. De kulturelt definerte samtalemønstrene er i mitt tilfelle tekstene som utveksles mellom kunstnere og politikere, og uttalelsene de kommer med under intervjuene jeg har utført. Jeg analyserer fire prosjektstøttesøknader sendt fra friteatergruppen Baktruppen til Norsk kulturråd og stortingsmeldingene nr. 48 (2002-2003) og nr. 32 (2007-2008). I tillegg gjennomfører jeg intervjuer med representanter fra Baktruppen, Klara, Norsk kulturråd og Kulturdepartementet.

2.1 Metodiske refleksjoner

Før jeg går videre med å redegjøre for metoden jeg har valgt for prosjektet, har jeg lyst til å klargjøre hvorfor jeg har tatt de valgene jeg har tatt. Man kan innvende at det er en slags skjevhet på flere nivåer i min analyse av begrepet kunstnerisk kvalitet. Jeg har for eksempel kun valgt å ta for meg det frie scenekunstheltet i Norge. Jeg kunne hatt med det institusjonelle scenekunstheltet som del av analysen. Jeg har også kun samarbeidet med to frigrupper, dette er i tillegg to frigrupper av svært ulik karakter. Jeg har også valgt å intervju fire myndighetspersoner. Representativiteten i forhold til analysen av kvalitetsbegrepet i kulturpolitikken kan slik sett virke bedre enn i analysen av kvalitetsbegrepet i scenekunstpraksis. Ut fra disse valgene har de ulike delene av analyse materialet fått et noe asymmetrisk forhold.

Jeg er imidlertid ikke ute etter å måle tendenser på scenekunstheltet i Norge, jeg skal fortolke diskursen rundt *kunstnerisk kvalitet*. Jeg utfører således en diskursanalyse – min agenda er å fortolke hva informantene mine uttaler om kvalitet, og viktigst *hvordan* det uttales. Jeg har valgt to metodiske tilnærminger til diskursanalysen, både intervju og analyse av skriftlig materiale. Begge tilnærmingsmåtene er valgt ut fra tanken om at muntlig og skriftlig diskurs er to måter å uttrykke seg på som til sammen skaper bredere, og bedre, forståelse av kunstnerisk kvalitet. I forhold til problemstillingen om språklig makt i

definisjonen av kunstnerisk kvalitet, har det derfor vært viktig for meg å analysere både den muntlige og skriftlige diskursen.

Når det gjelder bortvalget av det institusjonelle feltet som del av analysen, har jeg tatt utgangspunkt i mine personlige preferanser. Jeg synes debattene rundt kunstnerisk kvalitet er mer spennende når det gjelder det frie feltet, særlig på grunn av at støtteordningene her er en annen enn for institusjonene. Selvfølgelig har også tidsaspektet ved masteroppgavens omfang mye å si; jeg har prioritert å gå i dybden på det frie scenekunstheltet i stedet for å se mer overflatisk på begge felt.

Ved valget av de to teatergruppene, som har så ulike posisjoner i norsk scenekunstpraksis, har ønsket om å la to svært ulike stemmer komme til uttrykk vært det mest gjeldende. Ved å ha med en annen gruppe i tillegg til Baktruppen ville jeg forhindre en vindskeiv analyse. Analyse materialet fra Baktruppen (både søknadene og intervjuene) har vært mer omfattende, og Baktruppen har på grunn av dette blitt den dominerende gruppen i oppgaven. Materialet jeg fikk fra arbeidet med Klara har vært begrenset, og de har også fått mindre plass i oppgaven. Men selv om Klaras stemme er liten, er den svært viktig. Den lille stemmen (som kan synes liten både i oppgaven og på scenekunstheltet) er svært betydningsfull i analysen av språklig makt i definisjonen av kunstnerisk kvalitet. I prosjektet med å kartlegge maktstrukturer i språket, er det viktig å være bevisst flere stemmer enn den tilsynelatende dominerende.

Ved valget av fire representanter fra norsk kulturpolitikk, har jeg ønsket å undersøke bredden i de to viktigste kulturpolitiske organene i Norge; Kulturdepartementet og Norsk kulturråd. Ved å intervju to personer i departementet; en fra embetsverket og en politisk ansatt, ville jeg se hvordan man omgås kvalitetsbegrepet fra to posisjoner i den høyeste kulturpolitiske instans. I Kulturrådet valgte jeg en som har sittet i rådets administrasjon over flere år og en som nylig har blitt ansatt i sin stilling. Dynamikken mellom de to, med ulike ansettelsestid, kunne vise ulike erfaringer med kvalitetsbegrepet som kunne være interessant i samtalen.

2.2 Diskursanalyse

Tove Thagaard viser til boken *Interpreting Qualitative Data* (Silverman 2001), der forfatteren fremhever at personer benytter seg av et ”fortolkende repertoar” når de beskriver temaer som er kjent innenfor en bestemt kultur. Slike fortolkningsmønstre er basert på en systematisk sammenheng mellom de begrepene som benyttes, og er til en viss grad regelstyrt (Thagaard

2003:111). Hva slags fortolkende repertoar brukes i forståelsen av kvalitetsbegrepet? Måten diskursanalysen utføres på, varierer mellom ulike disipliner og også innenfor de enkelte disiplinene. Når for eksempel nyanser i en tekst er i fokus, tilpasses fremgangsmåten til den teksten som skal analyseres (Thagaard 2003:111).

Vi kan si at jeg skal foreta en *kritisk* diskursanalyse. Harald Hornmoen skriver i artikkelen ” ”Forskningen har vist”: Roller og maktrelasjoner i forskningsjournalistikk” i *Maktens tekster* (Berg, Meyer, Trippestad [red] 2003) at i den kritiske diskursanalysen er man opptatt av å analysere språkbruk som en sosial praksis. En forutsetter et dialektisk forhold mellom språk og samfunn, mellom tekst og kontekst (Hornmoen 2003:182). Ifølge Hornmoen blir en diskursanalyse kritisk i at den ser det som sin oppgave å vise hvilken rolle bruk av språket har i å opprettholde en sosial verden og sosiale roller på en måte som kan innebære asymmetriske maktforhold. Den kritiske diskursanalysen viser ofte hvordan representasjoner er historisk og kulturelt betinget og således foranderlige. Den vil gjøre det tydelig at det finnes andre muligheter for å handle og tenke i institusjoner, enn det de dominerende måtene å se på tilsier (Hornmoen 2003:183). Jeg skal fokusere på hvordan kvalitetsbegrepet brukes, og hvordan det, som både historisk, kulturelt og ikke minst politisk betinget begrep, kan opprettholde og skape ulike, asymmetriske maktforhold i kunstdiskursen.

Det kan være vanskelig å gjennomføre en diskursanalyse. Jill Merethe Loga skriver i artikkelen ”Godhetsdiskursen” i *Maktens tekster*, om maktens lokalitet i teksten. Diskursanalysen søker å identifisere diskurser i håp om å kunne ”avkle dens makt”. Den er ute etter å finne menings- eller kunnskapssystemer og vise hvordan de virker inn på oss. Men;

Ettersom den diskursive makten verken er personlig eller institusjonell, er den ofte heller ikke iøyenfallende. *Diskursanalytiker* er altså på jakt etter en makt uten en bestemt lokalitet. Dette byr nødvendigvis på problemer da det som studeres, (...) skapes og opprettholdes av alle som snakker i den [diskursen]. Diskursanalysen studerer derfor ofte fenomener som forskeren selv er en del av, både som produsent og utøver.

(Loga 2003:64, min uthevelse)

I en analyse av *kvalitet*, må det tas hensyn til at kvalitet er et fenomen og begrep som er formidlet i en diskurs og et språkfelleskap jeg er en del av. I undersøkelsen av makten i kvalitetsdefinisjonen kan dette være en utfordring, jeg som forsker er del av scenekunstheltet i Norge.

Det finnes ulike måter å lese en tekst på. Magne Gjerstad skriver i ”Samfunnsvitenskapens tekstmakt”, i *Maktens tekster* (2003), at en samfunnsvitenskapelig tekst kan leses på flere nivåer. Det vi kaller konvensjonell lesning, kan vi plassere på

midtnivå. På midtnivået er man opptatt av innholdet, tekstens funn, resonnementer og konklusjoner, hva både forfatter og leser ville hatt med i et sammendrag. En utvidet lesning av en tekst vil være opptatt av hvordan ting sies, altså av tendens, komposisjon, pluss- og minusord, figurer og så videre, dette kaller vi *overflatenivå*. Men vi har også et *underliggende nivå* i teksten; her finner vi den oppdelingen og begrepsliggjøringen av verden, som forsyner midtnivået med innholdselementer (Gjerstad 2003:213). Gjerstads prosjekt i artikkelen er å vise hvorfor og hvordan samfunnsvitenskapelige tekster plasseres høyest i teksthierarkiet. I avsløringen av den samfunnsvitenskapelige tekstens makt er blant annet en annerledes form for lesning nødvendig. ”I stedet for å forsvare samfunnsvitenskapen som ”sikrere kunnskap” kan vitenskapsretorikken forbedre fagreferentsystemet i vid forstand. Lesning *utover midtnivået*, kan gjøre samfunnsvitenskapenes virkelighetsbeskrivelse(r) mindre partielle og ensartede” (Gjerstad 2003:217, min uthevelse). Jeg foretar en lesning som undersøker det underliggende nivåets premisser. Gjerstad skriver videre:

Formålet med vitenskapen er å produsere ny kunnskap. (...) Jobben for vitenskapsretorikken blir å vise hvordan slike tekster monopoliserer virkeligheten. Dette kan gjøres ved å granske tekstlige virkemidler, men også ved å peke på *alternative virkelighetsbeskrivelser*, undersøke om det finnes *stemmer som ikke er blitt hørt*, om en gitt tekst *glemmer eller aktivt undertrykker* andre måter å gi mening til virkeligheten på.

(Gjerstad 2003:217, min uthevelse)

Hvordan brukes kvalitetsbegrepet i kvalitetsdefinisjonen, finnes det stemmer som ikke blir hørt, finnes det alternative kvalitetsbeskrivelser? Er det noen som er undertrykt i den skriftlige og muntlige kvalitetsdiskusjonen, og i så fall hvem?

Definisjonene av samfunnsvitenskapelige tekster vil jeg til en viss grad overføre på dokumentene og tekstene i min oppgave. Selv om jeg har en mer humanistisk tilnærming til tekstene, befinner de seg kanskje mer i skjæringspunktet mellom samfunnsvitenskapelige og humanistiske tekster. Gjerstad skriver at mens naturvitenskapelige teorier falsifiseres i møtet med virkeligheten og naturen, kan samfunnsvitenskapen bare ”falsifiseres” i møtet med andre tekster (Gjerstad 2003:202). Dette *alternative* ved samfunnsvitenskapens meningsskaping og virkelighetsbeskrivelse gjør dermed at det bør knytte seg andre erkjennelsesinteresser til lesningen av de samfunnsvitenskapelige tekstene enn til lesningen av de naturvitenskapelige. Når jeg skal ta for meg kvalitetsbegrepet, må jeg også ta for meg kvalitet som fenomen (hvis det finnes). Det blir viktig i min diskursanalyse å undersøke hvordan tekstene forholder seg til kvalitet som begrep og fenomen, både som konstruksjon og ”faktisitet”. Like viktig er imidlertid også hva de ulike informantene mine faktisk *sier* om kvalitetsbegrepet.

2.3 Presentasjon av teatergruppene

Jeg vil undersøke hvordan kvalitetsbegrepet fungerer i praksis. For å gjøre dette, har jeg blant annet valgt ut to friteatergrupper, Baktruppen og Klara. Ved å undersøke Baktruppens skriftlige materiale prøver jeg å forstå hvordan kvalitetsbegrepet brukes av dem, og hvordan de forholder seg til andre kriterier for kvalitet. Jeg ser også på hvordan gruppene forholder seg til kulturmyndigheter, og hva som preger deres kommunikasjon overfor dem. Teatergruppene og deres erfaringer blir eksempler på hvordan kvalitetsbegrepet blir anvendt i praksis hos disse kunstnerne på det frie scenekunstheltet i Norge. Gjennom beskrivelse av egen aktivitet, skal de hjelpe meg med å forstå hvordan omgangen med begrepet fungerer rent konkret. De to gruppene har svært ulike historikk, posisjon, organisering og produksjonsmengde. Deres posisjon i det frie feltet kan ikke sammenliknes, verken kunstnerisk eller kulturpolitisk. Derfor ønsker jeg å bruke begge gruppene i oppgaven som en del av undersøkelsen av makt i definisjonen av kunstnerisk kvalitet. Jeg vil bruke dem som eksempler for å vise ulike holdninger og erfaringer i forhold til kvalitetsbegrepet, både fordi de illustrerer ulike situasjoner i det frie teaterfeltet, og ulike situasjoner i forhold til kulturmyndigheter og den skriftlige kommunikasjonen overfor dem.

Jeg har valgt en todelt metodisk tilnærming i analysen. Jeg har foretatt dokumentanalyse av skriftlige dokumenter, og i tillegg utført intervju med representanter fra to friteatergrupper og fra norske myndigheter. Før jeg går videre inn på og redegjør for metodevalg i oppgaven, vil jeg presentere informantene jeg har brukt i prosjektet. Dette vil gi et grunnlag for å forstå hvorfor jeg har tatt de metodiske valgene jeg presenterer senere.

2.3.1 Baktruppen

Den ene gruppen er en anerkjent nasjonal og internasjonal betydningsfull teatergruppe, Baktruppen. Deres virksomhet strekker seg over en periode på 23 år og er en av de mest kjente norske teatergruppene internasjonalt. De definerer seg selv som ”en fri teatergruppe, med likevektig ettertrykk på hvert av de tre ordene FRI, TEATER og GRUPPE” (Søknad om prosjektstøtte 2006:7). De fortsetter:

dvs:

Vi søker uttrykksformer som ikke virker ubevisst ledende og fordomsfullendt nødvendige, eller som er unødvendig begrensende. Vi kan godt – men må ikke – finne det meningsfullt å lete på områder som ellers virker frie for mening, betydningsløse. Vi forsøker metodisk å svekke effekten av vår økonomiske ufrihet.

Vi anvender ordet teater i vid betydning, som et stilmessig uavhengig og sjangermessig omfattende begrep, dvs. som et samlebegrep for all scenisk aktivitet som er situasjonsbevisst og realitetsorientert, og som ved ulike anledninger har karakter av å være performance, dans, musikk eller til og med billedkunst og litteratur, i tillegg til hva det tradisjonelt betyr å spille teater.

Vi er et ikke-hierarkisk kollektiv, og ikke en gruppering med enkeltpersoner. Vår styrke er fellesskapet, erfaringa, humoren, utålmodigheten, forskjellene, nysgjerrigheten og andre slike egenskaper som vokser mye mer enn proporsjonalt med menneskemengden (...).

(Søknad om prosjektstøtte 2006:8)

Baktruppen har i flere år fått økonomiske bevilgninger av Norsk kulturråd. De har fått prosjektstøtte i alt fra ett til tre år, og søkte våren 2009 om å komme inn på Basisordningen for scenekunst over Kulturdepartementet. De har også internasjonale produsenter som bidrar økonomisk. De er tungt etablert kunstnerisk og er også av stor interesse teoretisk; deres forestillinger og performance-aktiviteter er mye omtalt i teaterteori. Baktruppen er i tillegg klart bevisst sin egen virksomhet og uttrykk. Gruppen blir i denne oppgaven representert ved koordinator Bo Krister Wallström.

2.3.2 Klara

Den andre gruppen jeg har snakket med er en liten friteatergruppe bestående av to personer. De har vært aktive i fem år (siden 2005) og har hatt én produksjon sammenhengende i snart fire år. Denne har de solgt inn til ungdomsskoler og videregående skoler i hele Norge, og de har nå spilt mellom 80 og 100 forestillinger. De har søkt om produksjons- og reisestøtte hos Norsk kulturråd, og søkt seg inn på Teatermarkedet i Sandefjord. De har fått avslag begge steder.

Denne teatergruppen ønsker å være anonym i min masteroppgave. De går derfor under dekknavnet Klara. De to jentene gruppen består av ser på seg selv som profesjonelle skuespillere, de har begge 3-årig skuespillerutdanning fra NISS, Nordisk Institutt for Scene og Studio, i Oslo. Produksjonen deres bygger på Henrik Ibsens *Et dukkehjem* og vil bli kalt "Dukkehjem". Om produksjonen deres sier de:

Vår forestilling skal gjøre Ibsen tilgjengelig for barn og unge. Vi vil formidle Ibsens tekst. Vi har valgt ut konsentratet av *Et dukkehjem*. Vi har plukket ut fem scener fra stykket og kuttet dem ned. Temaet dreier seg om penger. Vi fokuserer på Nora og forteller hennes historie. Vi går ut av rolle i mellomspillene, og vi oppsummerer her hva som har skjedd, før vi går videre for å få elevene til å henge med. Vi har modernisert Noras språk, vi vil selge Ibsens tekst på elevenes premisser. Vi tilbyr også samtale etter forestillingen. "Ibsen er så vanskelig" – det er det greit å synes. Men Ibsen er ikke kjedelig.

(Intervju Klara 15.06.09)

2.4 Presentasjon av representantene fra norsk kulturpolitikk

Jeg vil også undersøke kvalitetsbegrepet slik det fungerer hos norske kulturpolitiske organer. I mitt masterprosjekt har jeg intervjuet fire personer med ulike posisjon i norsk kulturpolitikk. Tre av fire informanter ønsker anonymitet i oppgaven.

To av informantene er representanter fra Norsk kulturråd, én med administrativ stilling og én med både administrative og mer søknadsrelaterte arbeidsoppgaver, blant annet saksbehandling. Begge er administrativt ansatt. Den førstnevnte har vært ansatt i Kulturrådet siden 2000. Den andre ble ansatt 1. september 2009, tre uker før intervjuet fant sted. Denne har imidlertid vært medlem i fagutvalget for dans i mange år. De har begge utdannelse innen teatervitenskap, og har jobbet med faget på ulike måter, blant annet som skribent, kritiker og dramaturg. Jeg bruker betegnelsen A på informanten med administrative oppgaver og B på informanten med mer praktiske søknadsrelaterte oppgaver.

De to andre informantene er ansatt ved Kultur - og kirke departementet, og innehar ulike posisjon og ansvarsområde i departementet. Den ene informanten fra departementet er ansatt med høy stilling i embetsverket (heretter kalt C). Denne har jobbet i Kulturdepartementet i 14 år, og har statsvitenskap som utdanning. Den andre informanten, og den eneste som ikke krever anonymitet, er kulturminister Trond Giskes politiske rådgiver Trine Synøve Lie Larsen.⁴ Lie Larsen har jobbet som politisk rådgiver i tre år, siden oktober 2006. Hun har hovedfag i marinbiologi fra Universitetet i Oslo, har jobbet som lærer i videregående skole, vært rådgiver i LO og generalsekretær i AUF.

2.5 Analytiske utfordringer

Utgangspunktet for valget av de to teatergruppene er at jeg i hovedsak vil prøve å forstå, beskrive og kartlegge gruppenes forhold til ulike begreper og offentlige instanser fra deres ulike ståsted i teaterfeltet. Hvordan forholder disse teatergruppene seg til norske kulturmyndigheter og deres kvalitetsbegrep, og hva er deres syn på kvalitetsbegrepet, blant annet i forhold til egen aktivitet? Hva er deres forhold til søknadene de skriver til økonomiske

⁴ I skrivende stund har det nylig blitt foretatt et regjeringsskifte. Stortingsvalget høsten 2009 bidro til at den rødgrønne regjeringen (med Arbeiderpartiet, Sosialistisk Venstreparti og Senterpartiet) fortsetter, med Jens Stoltenberg (AP) som sittende statsminister. Kulturminister Trond Giske (AP) ble imidlertid én måned etter mitt intervju med hans politiske rådgiver byttet ut med Anniken Huitfeldt (AP). Jeg synes det er naturlig å vedholde intervjuet med Lie Larsen som utgangspunkt for min analyse, da hennes erfaring med kulturpolitikk er viktig for drøftingen av kvalitetsbegrepet i norsk kulturpolitikk. Jeg vil i oppgaven referere til Trond Giske som kulturminister, da det er han som har sittet i denne posisjonen mens analysen i masteroppgaven har tatt form.

bidragsytere (Norsk kulturråd)? Hvordan ser de på den akademiske ekspertisen? Og hva er deres tanker om maktforhold i definisjonen av kunstnerisk kvalitet?

De to gruppene har naturligvis ulik mengde skriftlig materiale. Baktruppen har vært aktive i flere år og skrevet mange søknader til norske kulturpolitiske organer. Samtidig har de også vært gjenstand for teaterteoretiske diskusjoner, dette kommer jeg tilbake til senere i analysen. Klara på sin side, har bare skrevet én søknad til Norsk kulturråd og én søknad til Teatermarkedet i Sandefjord. Disse søknadene har jeg ikke analysert. Analysen av de to gruppene blir dermed tillagt ulik vekt i oppgaven.

2.5.1 Komparativitet

Jeg undersøker kvalitetsbegrepets status og tilstedeværelse hos de to teatergruppene. Jeg ønsker med dette å illustrere varierende holdninger og erfaringer i omgangen med kvalitetsbegrepet. Selv om jeg ikke i utgangspunktet ønsker å utføre en komparativ analyse av Baktruppen og Klara, vil jeg likevel sammenlikne forskjellene i gruppenes erfaringer. Det er *ulikhetene* som på mange områder blir interessante i analysen av kvalitetsbegrepet i scenekunstpraksis. Gruppene har forskjellig makt i teaterfeltet – dette kommer også til uttrykk i intervjuene og søknadene (Baktruppen er kjent i teatermiljøet, Klara er det ikke). I analysen av definisjonen av kunstnerisk kvalitet og av omgangen med begrepet, utgjør forskjellene en interessant faktor. Analysen bærer derfor preg av sammenlikning i noen tilfeller, selv om jeg ikke sammenlikner gruppene gjennom hele oppgaven. Hovedvekten av analysen i masteroppgaven er på Baktruppen, og Klara vil utfylle diskusjonen der det er nødvendig.

Analysen av Baktruppen bygger både på skriftlige kilder, søknader sendt fra Baktruppen til Norsk kulturråd om prosjektstøtte, og to intervjuer med koordinator i Baktruppen Bo Krister Wallström. Av 23 år gamle arkivskap har jeg valgt ut de fire siste søknadene de har sendt inn, og også fått tak i diverse kunsthaglige artikler om Baktruppen.

Analysen av Klara får noe mindre plass og vekt i analysen av teatergruppene, grunnet mye mindre skriftlig materiale og kortere fartstid i bransjen. Jeg har bare intervjuet de to jentene gruppen består av, og analysen av dem bygger derfor kun på disse samtale. Selv om det tilsynelatende er lite materiale fra Klara, synes jeg likevel det er viktig å ha dem med som en del av analysen og forskningsspørsmålet om det utøves språklig makt i definisjonen av kunstnerisk kvalitet. Det er viktig for oppgaven og problemstillingen å vise en annen virkelighet ved teateryrket, som kan belyse makt og kvalitet fra en annen posisjon enn den posisjonen Baktruppen har opparbeidet seg gjennom mange år i feltet. Baktruppen er en

gruppe som er betydningsfull i teatermiljøet og har en solid forankring i det kulturpolitiske feltet. Klara representerer en annen frigruppevirkelighet som er like relevant og betydningsfull å få frem i en analyse av makt i definisjonen av kunstnerisk kvalitet.

2.6 Metodevalg 1: Intervju

En av metodene jeg har valgt er altså intervju med de to teatergruppene Baktruppen og Klara og med representanter fra norsk kulturpolitikk. Jeg har valgt en halvstrukturert intervjumetode, da dette er en metode som tillater en å utlede en stor mengde informasjon fra en liten mengde informanter. Steinar Kvale skriver i *Det kvalitative forskningsintervju* (1997) at det halvstrukturerte intervjuet har som mål å ”innhente beskrivelser av den intervjuedes livsverden, med henblikk på fortolkning av de beskrevne fenomenene” (Kvale 1997:21). Jeg har villet undersøke teatergruppenes forhold til kvalitetsbegrepet, altså hvordan de fortolker begrepet kvalitet ut fra deres situasjon, eller livsverden, som kunstnere i det frie scenekunstheltet. Med myndighetspersonene ville jeg på samme måte undersøke hvordan disse fortolker kvalitetsbegrepet ut fra deres posisjon som representanter for den norske stat.

Ved en halvstrukturert tilnærming kan man fastlegge temaene det skal snakkes om i en intervjuguide.⁵ En intervjuguide er en liste over hvilke spørsmål som skal stilles i intervjuet (Kvale 1997:20). I mine intervjuer med teatergruppene hadde jeg laget relativt like intervjuguides, med små endringer i forhold til hvem jeg snakket med og hva som var av relevant informasjon ut fra deres ulike posisjon i feltet. I intervjuene stilte jeg åpne spørsmål og lot informantene prate fritt over et tema. Jeg kom med oppfølgingsspørsmål underveis, og siden gruppene er av så ulike karakter fortønet intervjuene seg veldig ulikt. Baktruppens Bo Krister Wallström snakket mer fritt over spørsmålene og i bredere politisk og samfunnsmessig kontekst. Jentene i Klara holdt seg mer konkret til spørsmålene mine, og svarte presis på oppfølgingsspørsmål. Slik ble også materialet fra intervjuene av ulike størrelse, da Baktruppen hadde lenger og mer komplekse svar. Intervjuguidene til myndighetspersonene ble også noe forskjellige på grunn av informantenes ulike posisjon og stilling i kulturpolitikken. Her lot jeg noen av spørsmålene være like, i hovedsak dem om kvalitetsbegrepet, mens jeg gjorde små endringer på spørsmålene utover i intervjuet avhengig av om jeg forholdt meg til ansatte fra Norsk kulturråd eller Kulturdepartementet.

Det har vært viktig for meg å stille åpne spørsmål, slik at ikke informantene blir ledet til å reflektere mine meninger inn i svarene sine. Det er vanlig at forskeren under kvalitative

⁵ Intervjuguidene finnes i vedlegg.

intervjuer må bestrebe seg på å ikke produsere de svarene hun ønsker seg gjennom måten hun intervjuer på. Sigrid Røyseng skriver at åpne spørsmål og en moderat anerkjennende holdning har derfor blitt ansett for å være den beste måten å forhindre at ikke intervjuet utvikler seg til å bli en samtale hvor man får svar som man roper i skogen (Røyseng 2006:95).

Underveis i intervjuene skiftet ofte tema, og informantene tok opp ulike temaer i sammenheng med andre spørsmål. Thagaard skriver at kategorisering av materialet innebærer at informasjon om det samme temaet samles i én kategori. Dette kalles ”temasentrert tilnærming” til materialet. Den opprinnelige teksten deles opp og knyttes til begrepet som gir en beskrivelse av tekstens innhold (Thagaard 2003:134). Jeg har prøvd å sortere kategoriene i intervjuene etter beste evne, uten å miste betydningen av den sammenhengen de ble vektlagt i. Forskerens utfordring ved en temasentrert tilnærming er at materialet plukkes fra hverandre. Ofte sammenliknes informantens utsagn, det vil si temaer, opp mot hverandre. En konsekvens av at teksten løsrives fra den helheten den opprinnelig ble presentert i er at informantens selvforståelse i liten grad kommer til syne i analysen og i tolkningen av materialet (Thagaard 2003:168). Temaene er definert av forskeren og preget av forskerens perspektiv. Thagaard skriver at dette kan føre til en fremmedgjøring av informanten. En tekst som i utgangspunktet representerte informantens selvforståelse, kan settes inn i en sammenheng som er definert av forskeren. Jeg tolker teatergruppens selvforståelse og deres utsagn ut fra min posisjon som forsker. Temaene jeg velger ut fra intervjuene vi har hatt er definert av meg ut fra min problemstilling i masteroppgaven. Makten jeg har som konstruerende i forhold til kategoriseringen av materialet, og innvirkningen kategoriseringen kan ha på informantene mine, må jeg være bevisst gjennom hele analysearbeidet. I en oppgave som tar for seg makt, må jeg selv ha bevissthet om min egen makt som forsker i forskningsarbeidet.

2.6.1 Gjennomføring av intervjuet

For å få kontakt med informantene jeg hadde valgt ut som del av masteroppgaven, tok jeg kontakt med dem pr. e-post. Jeg sendte med et vedlegg som var generell informasjon om masteroppgaven – om tematikken makt og kunst, om mitt fokus på kvalitetsbegrepet og intensjonen med oppgaven om å kartlegge kvalitetsbegrepet historisk, teoretisk og praktisk. I informasjonen til myndighetspersonene omformulerte jeg deler av teksten så fokuset på makt i oppgaven virket noe mindre. Tilstedeværelse av maktbegrepet kunne få informantene til å opptre noe mer reservert under intervjuet. Jeg prøvde ellers å gjøre informasjonen relativt

generell og passe konkret for at informantene ikke skulle vite alt for mye om prosjektet før jeg møtte dem til intervju. Intensjonen med dette var å hindre informantene å forberede svar som ikke var helt oppriktige, eller hindre dem i å forberede svar de trodde jeg ville ha.

Teatergruppene møtte jeg på kafé, på formiddager og ettermiddager. Jeg foretok to intervjuer per teatergruppe. Kaféene var rolige, og jeg valgte tider utenfor rushtid. Svarene bar nok noe preg av at det var generell støy i lokalet, som musikk og andre gjesters prat. Dette bidro til at informantene ble noe distraheret, og at jeg som intervjuer måtte holde en strengere regi på samtalen. På den annen side var det en avslappet stemning i lokalene som gjorde at svarene de gav virket noe mindre avslørende for informantene, de svarte med personlig stemme, og gav ærlige, uformelle svar. Det virket som informantene slappet av og åpnet seg i en atmosfære med andre lyder, og det ble nok en mindre formell ramme enn om vi hadde sittet alene i et stille lokale.

Myndighetspersonene møtte jeg i deres lokaler. Intervjuet med de to ansatte ved Norsk kulturråd ble foretatt etter lunsj i kantinen i Kulturrådets lokaler. Vi hadde kantinen for oss selv, det var rolig og stille og det ble et svært informativt intervju. Intervjuet med Lie Larsen ble foretatt i et lite møterom i nærheten av hennes kontor i Kulturdepartementets lokaler i Regjeringskvartalet. Dette intervjuet var strukturert og det virket som det var positivt at vi satt i et rolig, avskjermet rom. Intervjuet med den andre informanten fra Kulturdepartementet ble gjort på informantens kontor, også i Regjeringskvartalet. Dette intervjuet bar noe preg av at informanten var på hjemmebane, og denne tok i større grad regi på samtalen. Informanten avgjorde selv hvilke spørsmål informanten ville svare på og hvilke spørsmål denne mente var interessante for min oppgave. Materialet mitt herfra er derfor noe mangelfullt. Like viktig er det imidlertid å merke seg hva informanten ikke svarte på. Jeg kunne ha utført intervjuene pr. e-post, men da ville jeg ikke erfart informantens reserverte holdning overfor visse tema. Dette er en styrke ved min metodiske tilnærming til prosjektet: Ved å utføre intervjuene ansikt til ansikt fikk jeg i større grad inntrykk av det underliggende språket til informantene. Det å tie er en maktstrategi. Det en form for stum makt.

2.7 Metodiske utfordringer

Det frie teaterfeltet er lite i Norge. Det består av personer som i stor grad kjenner til hverandre, eller som ”kjenner noen som kjenner til hverandre”. Det vi kan kalle det mer akademiske teatermiljøet er også en del av det frie teaterfeltet. Disse teoretikerne er for det meste aktive teatergjengere, og noen av dem er også kjente blant kunstnerne som medlemmer

av komiteer, styrer, utvalg og liknende. Posisjonen min som ”akademiker” har i noen tilfeller vært vanskelig å inneha. Ønsket mitt var å bli sett på som en teoretiker av informantene, som deltaker i teaterfeltet på en annen måte enn dem selv. Distansen jeg ville etterstrebe i intervjuet spesielt, og i forsker/informant-relasjonen generelt, har i noen tilfeller blitt erstattet av en overraskende åpenhet, vennlighet og inkludering fra informantenes side. Man kan si at det har vært vanskelig å være tydelig på skillet mellom det å være en vennlig forsker og forskende venn. Dette kan imidlertid være et trekk ved teatermiljøet i Norge; man vil bli godt kjent med andre, og man bygger nettverk i den arbeidsvirkeligheten man er del av. Det relativt lille friteatermiljøet i Norge har altså hatt innvirkning på mitt ønske om en distanse til teatergruppene i oppgaven. Denne åpenheten fra informantene har jeg erfart som positiv: Det har vært viktig for meg, både personlig og for oppgaven og forskningsprosjektet, å være åpen for ulike inntrykk fra teaterfeltet som har kunnet påvirke forskningen i oppgaven (teatergruppenes forhold til kunstnerisk kvalitet).

I forhold til intervjuene jeg har gjort med representanter fra Norsk kulturråd og Kulturdepartementet synes jeg det er viktig å nevne utfordringen jeg som forsker har hatt ved å intervju mennesker med høyere posisjon i det kulturpolitiske feltet. Sigrid Røyseng skriver om ubehaget ved å ”intervjue oppover”. Den kvalitative intervjutradisjonen, særlig innen sosiologien, har hatt som premiss at forholdet mellom intervjuer og informant sosialt sett representerer en over-/underordningsrelasjon, hvor intervjueren i kraft av sin høye utdanning og definisjonsmakt i utformingen av intervjuet, er overordnet informanten (Røyseng 2006:93). Det blir imidlertid et ubehag for forskeren når hun skal gjennomføre ”eliteintervjuer”, det vil si intervju noen som er over henne i det institusjonelle systemet. Forskeren kan således oppleve at informanten overtar mye av styringen og kan ha problemer med å utøve sin forventede lederrolle (Røyseng 2006:93). Med de fleste informantene jeg intervjuet var ikke dette et stort problem. Selv om jeg har høy faglig respekt for Norsk kulturråd, følte jeg meg likevel tatt på alvor av informantene herfra. Eventuell nervøsitet for å opptre profesjonelt over personer med høy utdanning og lang erfaring var ikke så tilstedeværende som forventet. Møtet med Kulturdepartementets representanter var varierende. Samtalen med Lie Larsen fortonet seg som et strukturert forsker/informantintervju. Ubegaget med å intervju oppover kan kanskje ha vært tilstede i møtet med den andre informanten (C) fra Kulturdepartementet. Da informanten selv tok styringen over hvilke spørsmål denne ville svare på, bidro dette både til frustrasjon under selve intervjuet og i ettertid grunnet manglende materiale til analysen.

2.8 Metodevalg 2: Dokumentanalyse

Thagaard skriver at analyse av dokumenter har en lang tradisjon i kvalitativ forskning (Thagaard 2003:59). Dokumentanalyse skiller seg fra data forskeren har samlet inn i felten ved at dokumentene er skrevet for et annet formål enn det forskeren skal bruke dem til. Ordet dokument henspiller både på offentlige skrifter (som stortingsmeldinger og årsrapporter), og skrifter av privat karakter (som dagbøker eller brev). I min oppgave er det offentlige dokumenter som analyseres. En viktig del av kommunikasjonen mellom kunstnere og myndigheter er søknader som sendes for økonomisk støtte. I denne oppgaven har jeg valgt ut fire søknader fra Baktruppen. Søknadene er Søknad om prosjektstøtte 2006-2008 (innvilget for ett år), Søknad om prosjektstøtte 2007-2009 (innvilget for alle tre år), Søknad om støtte Basisordningen for scenekunst, 4 år, 2009-2012 (ikke innvilget), og Søknad om produksjonsstøtte 2010-2012 (innvilget for ett år). Analysen av teatergruppene bygges opp tematisk. Fokuset er på Baktruppens skriftlige materiale og mine samtaler med Bo Krister Wallström. Av skriftlige kulturpolitiske dokumenter har jeg valgt ut Stortingsmelding nr. 48 2002-2003 *Kulturpolitikk fram mot 2014* og Stortingsmelding nr. 32 2007-2008 *Bak kulissene*.

I utgangspunktet er det vanskelig å analysere søknader og andre offentlige dokumenter. Søknader er, på samme måte som stortingsmeldingene, relativt språklig og innholdsmessig polert. Sigrid Røyseng skriver at slike offentlige dokumenter har ”glatt overflate og finslippte kanter” (Røyseng 2006:91). Tekstene har veloverveide ordvalg, de har vært igjennom profesjonell korrekturlesning og språkvask, og kan fremstå som relativt tørre og kjedelige. Ifølge Røyseng svekker imidlertid ikke dette deres verdi som empiri. De offentlige dokumentene er tekster som presenterer sertifiserte virkelighetsforståelser, og søknader kan tildeles en plass i denne tekstdiskursen. De offentlige dokumentene Røyseng først og fremst tar utgangspunkt i er stortingsmeldinger og offentlige utredninger, og disse kan ”til en viss forstand omtales som representasjoner av en hegemonisk konsensus” (Røyseng 2006:92). Den finslippte karakteren og det nærmest ”livsfjerne inntrykket” slike dokumenter gir, betyr imidlertid ikke at de er betydningsløse. Som jeg redegjorde for ovenfor, er de samfunnsvitenskapelige tekstenes makt i teksthierarkiet stor, og hos Bourdieu er dette et viktig moment i samfunnsforskningen. Røyseng skriver at i både Bourdieus og Foucaults perspektiver fungerer den symbolske makten best når den er minst oppsiktsvekkende:

Den virkelige makten trenger verken å være synlig eller høylydt for å være virksom. Ikke minst gjelder dette ifølge Bourdieu den statlige makten. Gjennom et helt apparat av statistikk, arkiv, skjemaer og så videre, etablerer og innprenter staten kategorier for persepsjon og vurdering av den sosiale virkeligheten. Stortingsmeldinger og stortingsproposisjoner inngår som en viktig del av dette apparatet.

(Røyseng 2006:92)

2.8.1 Kategorisering av datamaterialet

Jeg har delt inn materialet i to kategorier; kvalitetsbegrep og språk. Maktbegrepet fungerer som et slags overordnet tema. Det er ut fra min leting etter makt i språket jeg analyserer hva materialet formulerer om kvalitetsbegrepet og hva slags språk som brukes. Jeg vil utføre to analyser, én basert på intervju og én basert på skriftlige dokumenter. Jeg undersøker hvordan teatergruppene og myndighetspersonene uttaler seg om kvalitetsbegrepet, både muntlig og gjennom de skriftlige dokumentene søknader og stortingsmeldinger. Overordnet undersøker jeg makten i definisjonen av kunstnerisk kvalitet i kulturpolitikk og hos kunstekspertise. Inndelingen av materialet i kategoriene ”kvalitetsbegrep” og ”språk” viste seg noe problematisk, da de i samtale ofte berørte hverandre. Slik ble inndelingen kanskje noe kunstig. Dette er imidlertid del av en konstruktiv tilnærming til materialet mitt. Jeg har valgt å trekke ut de sitatene i materialet som er relevant i min sammenheng, men aldri la sitatene stå ukommentert eller ute av sammenheng.

Jeg vil nå begynne på min første del av en tredelt analyse der jeg skal redegjøre for kvalitetsbegrepet slik det kan sees i kunsthistorisk perspektiv. I dette neste kapitlet vil jeg også ta for meg teoretiske diskusjoner om kvalitetsbegrepet i debatter som har preget det kulturpolitiske feltet i Norge. Dette vil gi oss et teoretisk og historisk grunnlag for analysen senere i oppgaven.

Kapittel 3: Kvalitetsbegrepet i kunsthistorisk og kulturpolitisk perspektiv

I dette kapitlet vil jeg gjøre rede for kvalitetsbegrepet både i kunsthistorisk perspektiv og i et samtidig kulturpolitisk perspektiv. Dette er første del av en tredelt analyse. Jeg ønsker å gi en historisk og politisk oversikt over hvor kvalitetsbegrepet kommer fra, og ta for meg generelle teorier rundt det vi kan kalle definisjonsproblematikken innen kunst. Jeg bruker i hovedsak estetisk teori og generell kunstfilosofi i den kunsthistoriske redegjørelsen av kvalitetsbegrepet, mens artikler fra den kulturpolitiske debatten illustrerer anvendelsen av dagens kvalitetsbegrep og kvalitetskriterier i norsk kulturpolitikk. Jeg går ikke spesielt inn på scenekunst i dette kapitlet, da det er ment som et overblikk og en større perspektivering over kunst- og kvalitetstematikken. Dette overblikket tror jeg vil være mer fruktbart for oppgaven og interessant for faget generelt. Det er språklig makt i definisjonen av kunstnerisk kvalitet som skal undersøkes. Gjennom eksemplifisering av scenekunstens frifelt og kulturpolitikken senere i oppgaven, vil vi se at kvalitetskriteriene som brukes her i noen tilfeller kan skille seg fra billedkunst, litteratur og musikk og i noen tilfeller kan generaliseres til å gjelde alle kunstfelt. Det sistnevnte gjelder særlig i føringene fra Kulturdepartementet i de kulturpolitiske satsningsområdene.

3.1 Kvalitetsbegrepet i kunsthistorisk perspektiv

Det er ikke hovedsakelig debatten om kunstnerisk *kvalitet* som preger kunstteorien, hvis vi nå velger å lese den fra 1700-tallet og fremover. Historisk tenderer debatten i å dreie seg om definisjoner av god kunst, god smak og hva som er de riktige estetiske opplevelser. Når jeg nå skal ha en historisk redegjørelse av hva som er kvalitet, kommer jeg rett inn i en diskusjon om hva som er kunst, og hva som er smak. Kvalitetsdefinisjoner må altså tolkes ut fra fortidens kunstdefinisjoner og smaksdebatter. Jeg vil nå se nærmere på disse to begrepene, ”kunst” og ”smak”, i håp om at forståelsen av disse vil kunne hjelpe oss til å forstå dagens kvalitetsbegrep (og kulturpolitikk?).

3.2 Kunstbegrepet

Filosofier har alltid undret seg over hvilke kvaliteter som kan gjøre et objekt estetisk godt. Man har ikke funnet én åpenbar eller allmenn egenskap som kan dekke alle de mentale nivåene som er tilstede i opplevelsen av et kunstverk. Teoretikere har foreslått kvaliteter som harmoni og balanse som forklaring på god estetisk karakter, men disse egenskapene passer bare på noen kunstverk, og de dekker heller ikke bredden og variasjonen av kunstformer. Det finnes kunstneriske objekter som er kjent for andre estetiske egenskaper, for eksempel for deres kompleksitet, innsikt eller fullførelse.

Innledningsvis skrev jeg at jeg skal undersøke ”definisjonsmakt av kunstnerisk kvalitet”. I forhold til dette er det viktig å spesifisere hva en definisjon er, og hvordan man i det hele tatt kan skille ut hva som *er* kunst, når man tydeligvis kan skille ut hva som er god og dårlig kunst. Stephen Davies skriver i *A Routledge Companion to Aesthetics* (2001) at en definisjon kan ta mange former. For eksempel kan en definisjon ramme opp alle de gjenstandene som går inn under ett bestemt begrep, eller så kan definisjonen beskrive og bestemme hvordan et begrep skal forstås. Han skriver at:

One particular type of definition, sometimes called ‘essential’ or ‘real’ definition, has a special power as an analytic tool. A real definition specifies a group of properties each of which is *necessary* for something’s being an X and which, taken as a group, are also *sufficient* for something’s being an X. In other words, a definition of X characterizes what all Xs and only Xs have in common.

(Davies 2001:169)

Altså: en definisjon av kunst skal karakterisere hva *all* kunst og *bare* kunst har til felles. Dette kan være vanskelig i dagens kunstsituasjon. Nedenfor skal vi se at det nettopp er de nye kunsthandlingenes overskridelse av kategorier som gjør dem vanskelig å både kategorisere og ikke minst bedømme.

Ifølge Davies er det to måter en definisjon kan være utilstrekkelig på. Davies skriver om kunstdefinisjonens utilstrekkelighet. Dette er ifølge ham “by listing a property that not all art works possess, or by identifying a set of properties that is not exclusive to art works” (Davies 2001:169). Kunst har blitt definert på ulike måter av viktige kunstteoretikere. Blant annet som imitasjon eller representasjon (Platon 1955), som et medium for overføringer av følelser (Tolstoy 1995), som intuitivt uttrykk (Croce 1920) og som ”significant form” (Bell 1914) (Davies 2001:171). Ifølge Davies er det ingen av disse definisjonene som unnslipper den definisjonsutilstrekkeligheten som vi så på ovenfor.

Davies gjør videre et skille mellom det han kaller funksjonelle og prosessuelle kunstforståelser. "Funksjonalister" mener i hovedsak at kunst er laget for å "serve a purpose", og vi kan snakke om et kunstverk bare hvis objektet lykkes i dette. Funksjonalister er innad uenige om hva kunstens funksjon er, men en generell oppfatning er at den skal "provide a pleasurable aesthetic experience" (Davies 2001:171). "Prosessualister" mener derimot at et kunstverk er et kunstverk bare hvis det er laget ut fra en slags profesjonell sosial prosess. Det sosiale aspektet er svært viktig i denne kunstdefinisjonen, og Davies nevner Georg Dickies' beskrivelse av prosessuell definisjon (1984):

An artist is a person who participates with understanding in the making of an art work (...) a work of art is an artefact of a kind created to be presented to an Artworld public (...), a public is a set of persons the members of which are prepared in some degree to understand an object which is presented to them (...), the Artworld is the totality of all Artworld systems; and finally, an Artworld system is a framework for the presentation of a work of art by an artist to an Artworld public.

(Dickies i Davies 2001:172)

Vi ser her den sosiale prosessen i definisjonen av kunst. Dickies definisjon av kunst fra 1984 sier altså at: 1. en kunstner er en person som deltar, med forståelse, i dannelsen av et kunstverk, 2. et kunstverk er et artefakt (eller en gjenstand) som er skapt for å bli presentert for et publikum innen en Kunstverden, 3. et publikum er en gruppe medlemmer som til en viss grad har forutsetninger til å forstå et kunstverk presentert for dem, 4. Kunstverden er enheten av systemene til alle Kunstverdener, 5. et "Kunstverden-system" er rammeverket rundt presentasjonen av et kunstverk av en kunstner til et publikum i en Kunstverden. Det mest kjente eksempelet på en prosessuell definisjon er den institusjonelle. Institusjonell kunstteori er svært relevant i vår sammenheng, fordi det bekrefter at det finnes en ekspertise, samtidig som det er en av de kunstforståelsene som har hatt stor innflytelse og makt, både teoretisk og organisatorisk. Den institusjonelle kunstteorien skal jeg komme tilbake til nedenfor, men først skal jeg se mer på definisjonen av kunst.

Denis Dutton spør i "Aesthetic universals" om det er mulig å identifisere universelle trekk eller egenskaper ved kunstneriske former (Dutton 2001:203). Altså om det er mulig å finne universelle trekk for hva som er kunst. Dutton skriver at kunst i seg selv er kulturelt universelt;

There are no known human cultures in which there cannot be found some form of what we might reasonably term aesthetic or artistic interest, performance or artefact production: including sculptures and painting, dancing and music, oral and written fictional narratives, body adornment and decoration.

(Dutton 2001:203)

Det er vanlig at kunst blir sett på som en naturlig kategori for menneskelig aktivitet og erfaring; dette kunstsynet er tydelig i historiske forsøk på å identifisere universelle trekk ved kunsten. Dutton mener det er mulig å kategorisere hovedtrekkene til kunst, som er både universelle og flerkulturelt gyldige:

The features that follow are not necessarily criteria for the presence of art; on the other hand, it would be difficult to imagine a social practice that was characterized by most of them which was not art in some sense.

- 1) Expertise or virtuosity
The manufacture of the art object or execution of the artistic performance, usually requires the exercise of a specialized skill.
- 2) Non-utilitarian pleasure
Whether narrative story, crafted artefact, or visual and aural performance, the art object is viewed as a source of pleasure in itself, rather than as a practical tool or source of knowledge.
- 3) Style
Art objects and performances, including fictional or poetic narratives, are made in recognizable styles, according to rules of form and composition.
- 4) Criticism
There exists some kind of indigenous critical language of judgement and appreciation, simple or elaborate, that is applied to arts.
- 5) Imitation
In widely varying degrees of naturalism, art objects, including sculptures, paintings, and oral narratives, represent or imitate real and imaginary experience of the world.
- 6) 'Special' focus
Works of art and artistic performances are frequently bracketed off from ordinary life and made a special and dramatic focus of experience.
- 7) The experience of art is an imaginative experience for both producers and audiences
Art of all kinds happens in the theatre of the imagination: it is raised from the mundane practical world to become an imaginative experience.

(Dutton 2001:210/212)

I forhold til definisjonens "ugyldighet", som Davies beskrev ovenfor, kan denne definisjonen av kunstens universelle trekk sees på som utilstrekkelig fordi trekkene, som Dutton selv sier, ikke er eksklusive for kunst eller kunstnerisk virksomhet. Likevel karakteriserer denne definisjonen trekk ved kunst som er relevante når det gjelder kunstnerisk kvalitet ved at man forventer seg en bestemt stil, et spesielt fokus og en form for ekspertise.

Lars Vilks skiller, i "Om kvalitetsbegreppet i konsten" fra Norsk kulturråds rapport *Kunst, kvalitet og politikk* (red. Lund, Mangset og Aamodt 2001), mellom to syn på kunsten. Han kaller de to synene for estetisk-essensiell og estetisk-institusjonell. Det estetisk-essensielle synspunktet er en form for tro – man tror på at kunst finnes, og kunsten er en slags beholder av kunstnerisk kvalitet. Mens dette synspunktet fremhever eksistensen av en naturgitt "kunst" og dermed også gjør kunst til en kvalitet i seg selv, mener derimot det institusjonelle synspunktet at dette ikke er tilfellet. Kunst er det som gjøres til kunst, og kvaliteten er således noe som opprettes deri (Vilks 2001:37).

Vilks todeling av de ulike kunstsynene ligner på Davies funksjonelle og prosessuelle kunstdefinisjoner. Kunsthistorisk – og teoretisk – ser det altså ut som om det er en tendens til å dele kunstforståelser inn i to – det ene med fokus på selve kunstverket og det andre med fokus på ekspertisen som forvalter den. Dette er også tema i Poul Erik Tøjners artikkel ”Er kvalitet knyttet til kunstværket?” i *Kunst, kvalitet og politikk*. Tøjner spør om man finner den kunstneriske kvaliteten i selve kunstverket, og inngår et kompromiss med seg selv ved å svare både ja og nei. Tøjner begynner med å se på konsekvensene av den organisatoriske kunstinstitusjonaliseringen som fant sted i det 20. århundre.⁶ Institusjonen var ikke lenger et reservat eller en konteiner for kunst, men ble også medbestemmende for hva som var kunst på en så synlig måte at selve handlingen ”å bestemme noe som kunst” ble synlig. Et kjent eksempel på utfordringen av institusjonaliseringen er Michel Duchamps ”Fontaine”, pissoaret som ble stilt ut på Armory Show i 1917. Tøjner mener det er selve handlingen som blir kunstverket her. Kunstverket er at han gjorde det han gjorde (stille ut et pissoar i et kunstgalleri), og ved å gjøre som han gjorde fikk han dels sagt noe om kunstinstitusjonen, dels undersøkt grensene for et aktuelt kunstbegrep (Tøjner 2001:20). Læren av Duchamps handling ble nærmest at hvis et pissoar kan være kunst, kan alt være kunst – og konklusjonene ble slik at det er institusjonen som bestemmer hva som er kunst. Tøjner skriver:

Hvis vi skal rekapitulere min afprøvning av tesen: ”nei, kvalitet er ikke knyttet til kunstværket” lyder resultatet, at for det første er kvaliteten – historisk sett – vandret over i institutionens autoritet, for det andet er dette sket som en følge af kunstens professionalisering – det sidste betyder kort sagt, at i gamle dage var kunsten tjener for kirken, nu er den blevet selvstændig erhvervsdrivende og tjener kun sig selv. Den er dog samtidig kommet i et nyt afhængighedsforhold, nemlig til den institution, der har afløst kirken, altså museet, kunsthallen, galleriet.

(Tøjner 2001:21)

Tøjner er utilfreds med institusjonshypotesen, men kun delvis utilfreds. Han mener at svaret på spørsmålet om kvalitet er knyttet til kunstverket må lyde mer som ”Nei, kvalitet er ikke knyttet til kunstværket, kvalitet har også å gjøre med konteksten, med det, der er udenom, med det, der sker” (Tøjner 2001:22).

Grunnen til at en institusjonell kunstdefinisjon er vanskelig å tolerere for mange, kan være de maktpolitiske forskjellene som kommer til syne ved å hevde at noen vet mer om kunst enn andre. Å påstå at kvaliteten ikke er synlig for enhver i kunstverket, men så å si først folder seg ut i det ”institusjonelle maktfellesskapet”, altså blant museets åndelige innerkrets og de særlig inviterte, forekommer for mange elitært. Og dette virker nokså uvanlig i vårt

⁶ Dette må ikke blandes med samfunnsinstitusjonaliseringen på 1700-tallet.

demokratiske, egalitære samfunn (Tøjner 2001:22). Problemet med den institusjonelle kunstteorien er altså maktkonsentrasjon. Hvis kunstnerisk kvalitet er noe som skapes når et ”kunstverk” (en idé, et prosjekt) transporteres gjennom det nettverket av aktører og institusjoner som definerer kunstverden (den institusjonelle konteksten), sier det seg selv at noen aktører og institusjoner får mer makt over den sosiale produksjonen av kvalitet enn andre. Ifølge den institusjonelle kunstteorien skapes dermed høy kvalitet ved at kunstverk passerer gjennom et høyklasse-nettverk, det vil si et institusjonelt nettverk av de beste og mest innflytelsesrike kritikerne, de beste galleriene og museene og de mest framstående kuratorene (Lund, Mangset, Aamodt 2001:9). Det prinsipielle problemet med denne definisjonen av høy kunstnerisk kvalitet er at den tenderer mot å bli sirkulær: De kunstsakkyndige portvokterne bestemmer hva som har høy kvalitet; mens de verkene som tilkjennes høy kvalitet i sin tur bidrar til å opprettholde portvokternes kunstfaglige makt og anseelse (Lund, Mangset, Aamodt 2001:9). Dette nettverket både produserer og opprettholder forestillingen om hva som er god kunst. Som i all annen vitenskap og som på alle andre samfunnsområder, er det også innen kunst noen som vet mer om kunst enn andre. Og videre, som i all annen vitenskap og på andre samfunnsområder, forplikter denne mer-viten, særlig, ifølge Tøjner, hvis man er ansatt i en offentlig eller halvoffentlig institusjon (Tøjner 2001:22). Dette vil jeg diskutere videre i neste del, der jeg ser på kvalitetsbegrepet i kulturpolitikken. Norsk kulturråd er et slikt offentlig organ som forutsetter en merviten innen kunst blant de ansatte.

Før jeg går over til kvalitetsforståelsen, vil jeg redegjøre for smaksbegrepet, som gir enda en historisk ramme å forstå kvalitetsbegrepet ut fra. Som vi så ovenfor er ikke kvalitetsbegrepet tydelig artikulert i kunsthistorien, men smaksbegrepet er grundig diskutert i kunsthistoriske tekster. Senere i oppgaven skal vi se at personlige preferanser, altså smak, er viktig i søknadsbehandlingen og utvelgelsen av scenekunstgrupper som skal få økonomisk støtte fra blant annet Norsk kulturråd. Neste del av dette kapitlet vil gi oss en større oversikt over smaksbegrepets vesen og dets problematiske karakter. Smak er et viktig moment i definisjonen av kunstnerisk kvalitet. Og i språket som styrer definisjonen.

3.3 Smaksbegrepet

“The problem of taste”:

Aesthetics has always harboured an uneasy tension between the necessity of critical standards for judging art works, and the fact that those standards rely upon the subjective responses of the individuals appreciating art, which are notoriously variable.

(Korsmeyer 2001:193)

Jeg begynner her med å se på det som kalles smakens problem. Noe av vanskeligheten med å karakterisere hva som er god kunst og god smak, ligger i at selve bedømmelsen av kunstverk tar utgangspunkt i standarder som hviler på subjektive responser av kunst. Hvorfor er det problematisk at bedømmelsen av estetiske kvaliteter bunner i responsene til ulike individer? Er skjønnhet for eksempel bare "in the eye of the beholder"? Ut fra denne subjektiviteten kommer vi inn på problematikken rundt personlige preferanser, eller smak, i definisjonen av kunstnerisk kvalitet.

Smaksmetaforen bygger bokstavelig talt på en av våre fem kroppslige sanser, smakssansen. Denne skiller ut ulike ingredienser, eller kvaliteter, hovedsak i mat og drikke. Smakssansen har blitt en metafor som overføres på teorier om opplevelser av kunstverk, i slike opplevelser er det ifølge kunstteori tydelig at noen er mer følsomme for underliggende kvaliteter enn andre. Carolyn Korsmeyer skriver i artikkelen "Taste" i *The Routledge Companion to Aesthetics* (2001): "Taste describes a disposition to take pleasure in (respond positively to) certain objects and works of art, as well as the ability to discern and assess aesthetic qualities" (Korsmeyer 2001:201). De fleste teoretikerne som har tatt for seg smak er enige om at det finnes en naturlig evne i alle mennesker til å nyte estetiske objekter. Men denne evnen må trenes opp: Det er gjennom erfaring og relevant utdanning at smaksevnen vil fungere best mulig (Korsmeyer 2001:195). Hovedinnholdet i debattene om smak har altså vært motsetningen mellom subjektiviteten i *den enkeltes* kunstopplevelse og opplevelse av skjønnhet, for eksempel, og bekreftelsen av at et kunstverk har trekk som gjør denne kunstopplevelsen skjønn *for mange*. To av de viktigste teoretikerne som skrev om smaksbegrepet var den skotske empiristen David Hume (1711-1776) og den tyske filosofen Immanuel Kant (1724-1804). Den franske sosiologen Pierre Bourdieu (1931-2002) er også viktig for forståelsen av smaksbegrepet; hans *Distinksjonen – en sosiologisk kritikk av dømmekraften* (1979, oversatt til norsk i 1995) henspiller direkte på Kants *Kritikk av dømmekraften* fra 1790. Før jeg går videre inn på disse tre teoretikerne, vil jeg redegjøre for den historiske filosofiske forankringen Hume og Kant var en del av.

3.3.1 Utviklingen av en ekspertise

Både Hume og Kant er opplysningsfilosofer. Deres filosofi er preget av institusjonaliseringen som fant sted i samfunnet generelt og også innen kunstverden spesielt på 1700-tallet. Dette er tidsalderen hvor kunstkjenneren, eller *connaissseuren*, får sin plass innenfor kunstinstitusjonen. Connaissseurbegrepet er allerede på 1700-tallet et velutviklet begrep, med

røtter fra den franske akademie på 1600-tallet. Dag Sveen skriver i *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse* (1995 [red] Sveen) at det moderne kunstkjennerskap slik vi kjenner det har sin opprinnelse i den italienske renessansen. Det var der den moderne kunstteori ble grunnlagt, og det var her vi fikk de første kunstsamlinger (Sveen 1995:19). Sammen med fremveksten av kunstsamlingene på 14- og 1500-tallet vokste det frem et behov for mer spesialisert kunstekspertise som kunne vurdere kvalitet, attribuere bilder og garantere kunstverkets ekthet. Å være connoisseur ville si å ha denne kompetansen (Sveen 1995:29).

Det *franske* begrepet connoisseur er mer konkret kjent fra 1640-årene. En connoisseur var først og fremst en person som hadde den nødvendige kompetansen til å felle estetiske dommer. Begrepets mest allmenne betydning er altså; en som innehar, eller mener å inneha, ”domskompetansen” (Sveen 1995:18), det vil si en som har en form for riktig smak. Det er et interessant trekk ved 1700-tallsfilosofien at interessen innen kunstopplevelsen forflytter seg fra verk til mottaker. Sveen viser til Jürgen Habermas uttrykk om *det moderne prosjekt* som handler om utviklingen og utformingen av det moderne, vestlige samfunn. Når kunsten, som del av en differensiering og spesialisering, har etablert seg ”som et kosmos med selvstendige egenverdier som stadig gripes mer bevisst”, er grunnen lagt for utdypende spesialistaktiviteter og ekspertkulturer (Sveen 1995:46). Denne ekspertkulturen mener Sveen kan sees på som et distinksjonsmiddel, et slags kjennetegn for sosial posisjon. Det blir nå viktig å vise frem sitt kjennerskap, og kunsten blir slik et objekt for konversasjon (Sveen 1995:18).⁷

3.3.2 Hume, Kant og Bourdieu – smak som selvfølge, evne og maktstrategi

David Hume mente at all kunnskap om virkeligheten har sin opprinnelse i sanseerfaringen. I essayet ”Of the Standard of Taste” fra 1757, peker han på hvor divergerende menneskers smak er. Hume sammenligner også smak innen kunst med vår fysiske smakssans. Han skriver at skjønnhet ikke er en egenskap ved tingene selv; det er noe som bare finnes i det sinnet som betrakter tingene, og hvert sinn oppfatter en egen skjønnhet. Hume mener at å prøve å finne ut

⁷ Dette kan minne noe om dannelsesbegrepet, og borgernes streben etter personlig forfinelse og erfaring. I dag tror jeg det er grunn til å anta at forståelse av hva dannelse er, er like aktuelt og like utgått som den enhetlige forståelsen av kvalitet. Dannelsesbegrepet er på mange måter like differensiert som kvalitetsbegrepet og samfunnet for øvrig. Det er subkulturer som preger store deler av menneskenes tilhørighet og personlige erfaringer i møte med samfunnet. Hvordan dannes man med så mange ulike former for ”dannelse” i de ulike gruppetilhørighetene og subkulturene? Det finnes ikke én helhetlig og enhetlig dannelsesform, og det eksisterer ikke den samme formen for hierarki mellom dannelsessystemene som før. Individene velger selv ut de dannelsene som passer og kombinerer og veksler mellom dem. Vi blir shoppere på et dannelsesmarked.

hva som er ekte skjønnhet, eller ekte uskjønnhet, er like fruktesløst som å tro at man kan slå fast hva som er ekte søt eller ekte bitter smak: "(...) Vi har et ordtak som slår fast at det er nytteløst å diskutere smak. Det er ytterst naturlig, og til og med nødvendig, å la dette ordtakets også gjelde mental og ikke bare fysisk smak" (Hume i Bale/Bø-Rygg [red] 2008:19). Men selv om det her virker som Hume avviser noen som helst form for kvaliteter i selve objektet, skriver han senere i essayet: "Midt i alle smakens variasjoner og luner viser det seg dermed at det finnes visse allmenne prinsipper for ros og daddel, og et våkent øye vil kunne spore deres påvirkning i alle sinnets funksjoner" (Hume i Bale/Bø-Rygg [red] 2008:21, min uthevelse). Det er dette motsetningsfulle i Humes tekst som også er det interessante i min sammenheng, i definisjonen av et kvalitetsbegrep. Selv om Hume anerkjenner menneskets individuelle smaker som selvfølgelig og naturlig, ser han også på erfaring og personlig forfinelse av smaksorganet som viktig i en smaksdom; noen vil faktisk ha mer rett enn andre:

Når vi viser ham [den dårlige kritiker] et *anerkjent kunstnerisk prinsipp*, når vi illustrerer dette prinsippet med eksempler, som han ut fra sin egen smak kan erkjenne fungerer i overensstemmelse med prinsippet, når vi beviser at det samme prinsippet kan anvendes på det tilfellet vi har for oss, der han ikke oppfattet eller følte at det var virksomt, så må han i det store og hele slutte at *feilen ligger hos ham selv*, og at han mangler den *forfinelse* som er påkrevd for å være mottakelig for all skjønnhet og alle lyter i verker eller taler.

(Hume i Bale/Bø-Rygg [red] 2008:23, min uthevelse)

Noen har faktisk makt til å definere hva som er god kunstnerisk kvalitet, selv for empiristen Hume. Dette er en allmenn oppfatning blant de fleste teoretikere, både fortidens og samtidens, at kunstnerisk kvalitet kan bestemmes, dette krever stor grad av profesjonalitet og erfaring. Med andre ord utdannelse og dannelsen. Det som derimot blir det problematiske, er den enkelte profesjonelle smaksdommers personlige preferanser. Dette kan føre til maktmisbruk fra den enkelte kritiker. "For en kritiker er det simpelthen feil å begrense sin ros til en bestemt skrive-type eller -stil, og fordømme alle andre" (Hume i Bale/Bø-Rygg [red] 2008:29). Slike kulturelle og personlige preferanser kan derfor heller aldri være fornuftige gjenstander for uenighet, for det finnes ifølge Hume ingen reell standard å bedømme dem etter. Det "subjektive" i kvalitetsdebatten er et noe betent tema i definisjonen av kunstnerisk kvalitet på det norske scenekunstheltet i dag. Subjektiviteten i definisjonen strider mot det demokratiske prinsipp fordi det lar noen menneskers personlige preferanser bestemme.

Immanuel Kant var utilfreds med teorien om at smak er en form for enighet blant gode kritikere. Han krevde en større grad av allmenngyldighet for estetiske dommer. Dette gjorde at han vektla forskjellen mellom det som bare er *behagelig*, "pleasant", (slik som fysisk

tilfredsstillelse) og det som er *skjønt*. Kant var tydelig på hva slags type av behag som kan klassifiseres som estetisk; ”The pleasure is not sensuous or rooted in the body, it is not a product of satisfied desire, it does not rely even on a preconceived idea of what the object of enjoyment ought to be or what it is for. It is, in short, quite ‘disinterested’” (Korsmeyer 2001:197). Kunsterfaringen karakteriseres som et fritt spill mellom forstanden og innbildningskraften. Dette er en aktivitet som gir opphav til en desinteressert lystfølelse, som Kant altså kaller et interesseløst velbehag. Men det er altså kunstverket, som gjennom sin *form* er opphavet til dette særegne behaget som skiller den estetiske erfaringen, både fra den praktisk/moralske og den teoretisk/vitenskapelige (Sveen 1995:46). Kant utviklet den moderne distinksjonen mellom det estetiske behag og det moralske, kognitive og instrumentelle behag, og fokuserer på *skjønnhet* i opplevelsen av kunst;

The judgement of beauty is grounded in the recognition of a harmony between the form of the aesthetic object and the structures of rationality and understanding, which, being the same in all rational creatures, demand a common recognition and qualify as ‘universal’ for all perceivers.

(Kant, sitert fra Korsmeyer 2001:197)

Vi kan si at også Kant erkjenner menneskenes subjektive erfaring og opplevelse av kunstobjektet som en kvalitet i kunst, eller kunstnerisk kvalitet. Men Kants ”desinteresserte velbehag” og det ”universelle” ved kunstopplevelsen kan i min sammenheng betegnes som søken etter kvalitet i verket selv – en kvalitetsdefinisjon basert på objektivitet, der forstanden og fantasien sammen får makt til å definere en form for allmenngyldig kunstnerisk kvalitet.

Pierre Bourdieu belyser smaksbegrepet og forståelsen av den estetiske sans fra et helt annet perspektiv. Hans estetikkbegrep henspiller direkte på Kants estetikkbegrep, og er en marxistisk forståelse av kunstpersepsjonen. Jeg har anvendt Bourdieu her fordi hans perspektiver på kunst er en fin overgang til diskusjonen om kvalitet i norsk kulturpolitikk, da man kanskje kan si at han i hovedsak mener at kvalitet *er* politikk. Bourdieu kombinerer kunst og politikk som på mange måter er relevant for meg i mitt prosjekt. Lisanne Wilken skriver i sin bok *Pierre Bourdieu* (2006) at Bourdieus arbeid best kan karakteriseres som et forsøk på å forankre filosofiske problemstillinger i det sosiale og det empiriske. Jeg vil gjøre et forsøk på noe som kan likne på denne tilnærmingen til fagfeltet, nemlig prøve å forankre forståelser av kunstnerisk kvalitet i den sosiale virkelighet, der søknader og stortingsmeldinger utgjør en viktig faktor. Den språklige makten som utøves i definisjonen av kunstnerisk kvalitet kan i bourdieusk perspektiv leses som klassepreget. Men Bourdieus klasseoppdelinger kan i vårt

tilfelle sees på som for absolutte i forhold til den norske kulturpolitiske virkeligheten. Klassehierarkiseringen blir i mine analyser noe omrokkert.

Bourdieu's forsøk på å forankre filosofiske problemstillinger i det sosiale og det empiriske kommer tydeligst til uttrykk i hans *Distinksjonen – en sosiologisk kritikk av dømmekraften* (1979) som blant annet kan leses som en kritikk av Kants moralfilosofi og estetikkbegrep (Wilken 2006:31). For Bourdieu er "den estetiske sans" et konstruert begrep som er del av en hierarkiserende maktkamp mellom ulike klasser i samfunnet. Den estetiske sansen er en form for "kulturell kapital" som visse grupper innehar. Den universaliseringen og allmenngyldigheten som Kant bestreber, bruker Bourdieu som del av en klassekritikk og klassifiseringskritikk. Hos Kant får én smak allmenngyldighet. Hos Bourdieu er denne ene smaken våpen i en sosial maktkamp.

Det er særlig Bourdieus lansering av begrepet *kulturell kapital* som er relevant når vi befatter oss med kvalitetsbegrepet, eller smaksbegrepet. Bourdieu kombinerte her Karl Marx forståelse av sammenheng mellom kapital og makt med Max Webers distinksjon mellom makt og status, og foreslo at det fantes flere forskjellige kapitalformer (Wilken 2006:46). Ut over den materielle, økonomiske kapital som Marx hadde beskjeftiget seg med, finnes det ifølge Bourdieu en kulturell kapital (som blant annet er legitim viten, utdanning, kompetanse) og en sosial kapital (familierelasjoner, nettverk, forbindelser). Kulturell kapital refererer til en form for kulturspesifikk kompetanse som kan omsettes til en ressurs i bestemte sosiale sammenhenger. Investering i, og fordeling av, kulturell kapital finner primært sted innenfor to sosiale institusjoner: familien og utdanningsinstitusjonene. Man kan kun ta del i kulturell kapital hvis man kan avkode dens betydning, og derfor fremstår den ikke umiddelbart som en kapitalform, men som en slags "estetisk sans" utvalgte individer besitter (Wilken 2006:67). Dette er interessant i forhold til hvem som definerer kunstnerisk kvalitet på det norske scenekunstheltet i dag – til en viss grad har medlemmene i Norsk kulturråd fått deres posisjoner der på grunnlag av deres kulturelle kapital.

Bourdieu antar at sosiale kollektiver primært manifesterer seg gjennom forbruk, derfor blir smakspreferanser vektlagt i analysene hans. Ifølge Bourdieu er det nemlig smakspreferanser som forener folk fra samme miljø, og skiller dem fra alle andre. Ulike livsstilselementer står i et hierarkisk forhold til hverandre og er uttrykk for en sosial rangorden. Denne rangorden er en funksjon av nærhet eller fjernhet i forhold til "legitim kultur", det vil si de kulturelementene som generelt anerkjennes som "sanne", "kanoniske" eller "opphøyde" (Wilken 2006:70). Gjennom de smakspreferansene som demonstreres i hverdagslivets forbruk, klassifiserer folk seg selv. Vi kan se at denne distinksjonsprosessen

Bourdieu mener vi som individer danner mellom ulike miljøer, kan utfordres i forhold til de grupperingene vi lager i dag. Bourdieus kategorier er konstruert for å beskrive en spesifikk historisk kontekst (1960-70-tallets Frankrike). Det enkelte individ kan i dag enkelt manifestere ulike former for smak og bytte mellom dem i ulike sammenhenger. I likhet med dannelsesbegrepet kan det synes som vi shopper ulike smaker, identiteter og gruppetilhørigheter, grensene mellom gruppene tilsløres. Vi kombinerer tilhørighet til klasse, kultur og subkultur. I dette perspektivet blir Bourdieus kategorier for deterministiske, noe han har blitt kritisert for av flere sosiologer. Dette er viktig å ha med seg når man tar i bruk Bourdieus teorier.

Bourdieu beskriver borgerskapets habitus som preget av en stor grad av distanse til materielle livsnødvendigheter (Christensen 1995:127).⁸ Denne distansen betinger at borgerklassen fremstår med en distansert holdning i alle livssammenhenger. Stiliseringen i det borgerlige liv gjør at borgerskapet utvikler et distanserende perspektiv både i forhold til seg selv, i forhold til andre og i forhold til objektene som omgir dem.⁹ Dette medfører at det utvikles en generell distanse til objektenes sansemessige kvaliteter; derav den ”borgerlige” estetikkens fokusering på kunstverkenes formale egenskaper. Den borgerlige klassens posisjon som øverst i det samfunnsmessige makthierarkiet resulterer i at den borgerlige estetikken får mest makt i kunstverdens hierarki. Dag Sveen snakker om et ”smakens hierarki” med utgangspunkt i renessansens kunstverden, mellom *connaisseurs* og ”ikke-kunstkyndige”. Motsetningen mellom den mer intellektuelt pregede og den mer sanseligorienterte kunstsepsjonen gjentas stadig i beskrivelser av smaksforskjeller gjennom hele 15-, 16-, og 1700-tallet. Bak dette lå allerede her et smakshierarki med klare sosiale implikasjoner. Det var en maktutøvelse med utgangspunkt i smak. Dette er interessant for oss når vi videre skal ta for oss kvalitetsdefinisjonen. I stor grad er definisjonen av kvalitet overlatt til en gruppe mennesker med (det som til enhver tid er ansett som) riktig kompetanse. Som vi skal se er det ikke lenger den borgerlige klassen som dominerer makthierarkiet på

⁸ Habitusbegrepet kan fortolkes som et kulturbegrep som betoner de dynamiske relasjonene mellom individet og det sosiale. *Habitus* refererer både til individers mentale disposisjoner, til erfaringers kroppslige forankring og til individers sosiale forankring (Wilken 2006:42).

⁹ Om det tredje distanseringselementet skriver Christensen om det estetiske objektet og kunstgjenstanden: Også når det gjelder forholdet til det estetiske objektet, slik dette trer fram for sansene, opererer det kantianske subjektet i en distansert og innadskuende modus. Dette gir seg ut fra det første momentet i Kants analyse av smaksdommen, hvor han bl.a. avgrenser denne domstypen i forhold til sansedommer, slik vi har sett. Dette momentet hos Kant lar seg ved hjelp av Bourdieus modell forklare ved å henvise til et tredje element i borgerskapets stiliserte livsholdning: innenfor denne samfunnsklassen utvikler man ikke bare en distanse til seg selv og til andre individer, men også til de *gjenstander* man omgir seg med, herunder kunstgjenstander (Christensen 1995:128).

kunstfeltet. Samfunnets demokratiske verdier gjelder nå også i kunstsamfunnet – det er i mange sammenhenger ”folk flest” som dominerer diskursen. Som vi skal se kommer dette til uttrykk i stortingsmeldingene, der publikum, det populærkulturelle og det subkulturelle har blitt tillagt en viktig posisjon i kvalitetsdebatten.

Det er altså ulike nivåer i subjektiviteten i kunstopplevelsen som er diskutert i teoretikernes begrepsliggjøring av kunst, den estetiske sans og kunstens estetiske kvaliteter. I det følgende skal jeg nå redegjøre for noe av dagens kvalitetsdebatt, og prøve å forstå hvordan kvalitetsbegrepet fungerer i diskusjonene rundt kunst og kvalitet i dagens kulturpolitikk i Norge.

3.4 Kvalitetsbegrepet i kulturpolitisk perspektiv

Hvis det er enighet om at kvaliteten er høy, så er diskusjonen om hvorvidt det er kunst i beste fall akademisk. Hvis det er enighet om at kvaliteten er lav, så er det en mager trøst at det likevel er kunst.

(Bing 2001:56)

Dette skriver Jon Bing i artikkelen ”Hvordan bør en kunstpolitikk se ut?”. I hans stilling som Norsk kulturråds leder ble han ofte møtt med spørsmål som ”Hva er kunst?” eller ”Men dette er da ikke kunst?!”. Han skriver at disse spørsmålene vanligvis ikke reises der hvor det er enighet; de reises når spørsmålet om kvalitet er kontroversielt (Bing 2001:56). Forsøket på å avspore kvalitetsdebatten med spørsmålet om hvorvidt det nå egentlig er kunst, mener han er å erstatte en nødvendig og ofte fruktbar uenighet om vurdering av noe nytt, noe ukjent, noe provoserende, med et spørsmål som i sin form er akademisk men i sin konsekvens er villedende. Bing påstår man ikke kan fange hele kunstfeltet i én forståelse av hva som er kvalitet, og at man i det minste må spesifisere spørsmålet i forhold til de ulike kunstuttrykkene, dette er særs viktig i offentlige organer. Denne påstanden oppløser til en viss grad kvalitetsbegrepet da begrepet sees som relativt i forhold til de ulike kunstformene. Senere i oppgaven skal vi se at relativisme blir et viktig begrep.

I kapittel 4 og 5 ser jeg hvordan kulturpolitikken som føres for det frie scenekunstfeltet får konsekvenser for definisjonen av kunstnerisk kvalitet i praksis. Gjennom analyse av Baktruppens søknader, intervjuer med gruppen, og analyse av stortingsmeldinger og intervjuer med myndighetspersoner vil kvalitetsbegrepets funksjon i praksis danne en form for kvalitetsdefinisjon. I dette kapitlet blir det gitt en mer teoretisk refleksjon rundt kvalitetsbegrepet slik det overordnet kan problematiseres i kulturpolitisk kontekst.

Både Kulturdepartementet og særlig Norsk kulturråd er offentlige organer som daglig befatter seg med kvalitetsbegrepet; å fordele offentlige midler til kunst ut fra kunstneriske kvalitetskriterier er en av Norsk kulturråds hovedoppgaver. Dette gjør at definisjonen av kvalitetsbegrepet er svært tilstedeværende og nødvendig her. Redaktørene av *Kunst, kvalitet og politikk* beskriver Kulturrådets posisjon som i spenningsfeltet mellom samfunnsområder og verdier som kan synes ganske uforenlige, nemlig mellom kunst, byråkrati og politikk: Innenfor kunstfeltet står tradisjonelt den enestående kunstneriske kvaliteten og det originale individuelle uttrykket i fokus. Byråkratiet setter heller saklig likebehandling og regelorientering i høysetet. På politikkområdet er det snarere rettferdig fordeling og effektiv måloppnåelse som teller (Lund, Mangset, Aamodt 2001:6/7). Og som redaktørene poengterer: Selv om det prinsipielt er vanskelig å bli enig om gyldige kriterier for bedømmelse av kunstnerisk kvalitet – og selv om kunstfaglige, byråkratiske og politiske tenkemåter er vanskelig å forene – vil en kulturpolitisk myndighet som Kulturrådet i praksis *måtte* finne fram til operative måter å forvalte kunstnerisk kvalitet på. I analysen av kulturmyndigheter i kapittel 5 tar jeg for meg kvalitetsforvaltning helt konkret; hvordan representanter fra Kulturdepartementet og Norsk kulturråd, samt regjeringens stortingsmeldinger definerer kvalitet.

Utgangspunkt for analysen er prosjektstøtteordningen til fri scenekunst som Kulturrådet forvalter. Anne-Britt Gran diskuterer i ”Kvalitet før og nå – kvalitetskriterier i omløp” (red. Lund, Mangset, Aamodt 2001) kvalitetsbegrepet i forhold til denne støtteordningen. Som jeg skal komme nærmere innpå senere har støtteordningen begrenset med midler til disposisjon. Støtte herfra kan ifølge Gran bety et være eller ikke være for scenekunstprosjekter hos frie scenekunstgrupper. Gran spør hvilke kvalitetskriterier som ligger til grunn for utvelgelsen av prosjekter som får støtte. Senere i oppgavens analysedel vil jeg undersøke konkret hva disse er. Men først skal jeg gå gjennom de kvalitetskriteriene som Gran legger frem da hun spør seg om en kunstfaglig ekspertise som tar suverene avgjørelser kan føre til en ensretting innen scenekunsten. Finnes det alternative modeller for fordeling av midler i forhold til dagens praksis? (Gran 2001:114).¹⁰ Gran mener det er en viss følelse av kvalitetskrise og en svak uro for utilstrekkeligheten ved de kvalitetskriterier som råder i dagens kulturpolitikk. Hun systematiserer og revurderer de eksisterende kvalitetstypene som

¹⁰ Vi kan spørre oss hvorfor denne ensrettingen er et problem. En viktig grunn er at ensretting er udemokratisk. Det strider mot demokratiske idealer på ulike nivåer, som for eksempel i politiske strømninger, og ulikhetene i estetiske uttrykk. Ensretting er det motsatte av mangfold, og mangfold er et viktig demokratisk prinsipp. Ensretting utelukker menneskegrupper, språk og kulturer, også innen kunstsfæren. Et eksempel på ensretting innen teaterfeltet er posisjonen til etnisitet blant skuespillere på Teaterhøgskolen. På det institusjonelle scenekunstfeltet har man kunnet se en tendens til ensretting blant skuespillere.

råder både når kritikeren dømmer et kunstnerisk verk, og når det bevilges penger. I tillegg lanserer hun også noen nye kvalitetskriterier. Ordet *kvalitetstype* brukes som en overordnet idealtypisk kategori, som rommer mange underliggende *kvalitetskriterier*. De kvalitetstypene Gran mener definerer norsk kulturpolitikk er den *håndverksmessige*, den *formale*, den *instrumentelle* og den *kommersielle*. For å fange opp noen nye tendenser i samtidskunsten, spesielt på scenekunstheltet, innfører hun noe hun kaller en pragmatisk kvalitetstype. Jeg vil nå redegjøre for disse kvalitetstypene, da det er interessant for å forstå bakgrunnen for kvalitetsdefinisjonen i norsk kulturpolitikk og videre for analysen.

3.4.1 Ulike kvalitetstyper i kulturpolitikken

Det Gran kaller den håndverksmessige kvalitetstypen er knyttet til selve utøvelsen av det bestemte kunstfaget. Godt håndverk er god kvalitet. *Det er ingen målestokk utenfor selve utøvelsen*. Det handler om å beherske bestemte teknikker og om å demonstrere profesjonalitet (Gran 2001:117). Gran skriver at i idéhistorisk perspektiv kan denne kvalitetstypen knyttes til 1800-tallet, da profesjonaliseringen av kunstnerne fant sted. Men hun ser også klare premoderne trekk ved denne kvalitetsforståelsen; den henger sammen med kunst som kunnen; det å beherske et fag eller et yrke. Gran skriver videre at en tendens i anvendelsen av denne kvalitetstypen er at de ”klassiske” formene har satt standarden. Den klassiske balletten og det realistiske teatret har direkte eller indirekte skapt håndverksmessige kvalitetskriterier som ikke er tilpasset andre former for formuttrykk. De fungerer som sammenligningsgrunnlag der de andre formene er dømt til å tape (Gran 2001:117). Gran påstår her at skal det ikke-institusjonelle scenekunstheltet benytte seg av håndverksmessige kvalitetskriterier, må det etablere sine egne. Hvordan dette kan gjøres vil bli redegjort for senere i oppgaven da jeg tar analyserer teatergruppens kvalitetssyn. Kulturpolitisk systematiserer Gran at det er Kulturdepartementet som i størst grad benytter denne kvalitetstypen.¹¹

Videre skriver Gran om den formale kvalitetstypen. Denne er knyttet til bedømmelsen av kunstverkets form, til de estetiske egenskaper ved verket, egenskaper som har skiftet i løpet av historiens gang. *Det finnes ingen målestokk utenfor verket selv*, skriver Gran. Det formale fokuset knytter Gran historisk sett til fremveksten av den moderne, autonome

¹¹ Dette er i hovedsak knyttet opp mot at det er Kulturdepartementet som håndterer støtten til scenekunstinstitusjonene, og disse har blitt ansett som forvaltere av en mer klassisk teatertradisjon. I dag er det noe annerledes da det er blitt etablert støtteordninger til utvalgte frie sceniske grupper; fireårige prosjektstøtteordninger der gruppene får støtte direkte fra departementet. Likevel er det en plausibel påstand, som i stor grad stemmer med dagens scenekunstopolitikk fra Kulturdepartementet. Dette skal jeg se på senere i oppgaven.

kunstinstitusjonen som så dagens lys i andre halvdel av 1700-tallet. Kunstverket skulle nå betraktes løsrevet fra sin brukssammenheng, med et desinteressert blikk, og formen vant over funksjonen (Gran 2001:117). Det sentrale her er at de formale kvalitetskriteriene er knyttet til formen: ”Dette er kunstkritikkens credo, skapt som den er av den autonome kunstinstitusjonen selv” (Gran 2001:118). Kulturpolitisk er det mest uttalte av de formale kvalitetskriteriene det *nyskapende*, og forvaltningsmessig er det i hovedsak Norsk kulturråd som har til oppgave å håndheve de formale kvalitetskriteriene. Dette krever kunstfaglig kompetanse. Hvordan kompetansen blir avgjørende i definisjonen av kunstnerisk kvalitet, og eventuelt i utøvelsen av makt i forhold til definisjonen, analyseres i de neste kapitlene, kapittel 4 og 5, der ser jeg også nærmere på begrepet nyskapende.

Den instrumentelle kvalitetstypen skriver Gran er knyttet til at kunstverk brukes som middel for ikke-kunstneriske mål, for eksempel folkeopplysning, nasjonsbygging, desentralisering, sysselsetting og lignende. Hvis kunstverket virker som middel, er det god kvalitet. Når denne kvalitetstypen er i bruk, betraktes kunstverkets funksjon som viktigere enn både dens form og dets håndverksmessige kvalitet. Målet helliger middelet i bokstavelig forstand. *Det finnes her ingen målestokk innenfor verket selv* (Gran 2001:118). Ifølge Gran har Norge lange historiske tradisjoner der den instrumentelle kvalitetstypen har vært dominerende – helt eksplisitt i nasjonsbyggingen på 1800-tallet, i folkeopplysningens ånd på 1950-tallet, som desentraliseringsstrategi på 1970-tallet og som uttalt instrumentell kulturpolitikk på 1980-tallet, da kulturen ble betraktet som middel til å skape økonomiske ringvirkninger (Gran 2001:118). Denne kvalitetstypen finner vi i følge Gran brukt i alle de tre forvaltningsnivåene, både i stat, fylkeskommune og kommune.

Den kommersielle kvalitetstypen kan kanskje sees på som delvis fraværende i kulturpolitikken. Dette kommer i stor grad av at kunstfilosofien som har preget norsk kulturliv og kulturpolitikk har trukket sterke skiller mellom kunst og kapital, og orientert seg mot en marxistisk inspirert kunstteori om kunst som motstand til etablerte (det vil si konservative) samfunnsverdier. Gran mener at selv om den kommersielle kvalitetstypen ikke er tydelig i kulturpolitikken, har det likevel sneket seg inn en logikk i kulturpolitisk tenkning som ligner på ”godt salg – god kvalitet”;

Det synes å finne sted en sammenblanding av det kulturpolitiske målet om at kunsten skal nå flest mulig – noe dets legitimitet er avhengig av – og kravet til økonomisk egeninntekt. Kravet til egeninntekt fører i en rekke institusjoner til at den kommersielle kvalitetstypen i praksis blir dominerende – også for kunstinstitusjonene selv – og det på sterk bekostning av de andre kvalitetstypene. Det gir den kommersielle kvalitetstypen ”godt salg = mer penger = god kvalitet.” *Det finnes her ingen målestokk utenfor inntjeningskravet.*

(Gran 2001:119)

Senere skal vi se at det finnes klare markedslogiske trekk ved den norske kulturpolitikken, både direkte uttalt fra myndighetspersoner og i stortingsmeldingene, men også i det underliggende språket i diverse formuleringer fra både scenekunstnere og myndighetspersoner. Denne markedslogikken kan til en viss grad tolkes som en form for kommersialisme, det vi her kaller den kommeriselle kvalitetstypen.

Som jeg skrev ovenfor, mener Gran disse historiske kvalitetsforståelsene ikke er tilstrekkelige for å fange opp nye tendenser i samtidskunsten, særlig på scenekunstfeltet. Gran skriver at i en tid da både ”den kunstinstitusjonelle autonomien og verkautonomien er kraftig utfordret, tvinger det seg frem noen pragmatiske kvalitetskriterier som kan måle kunstverkets eller kunsthandlingens potensiale i enhver sosial sammenheng – inklusive nettets” (Gran 2001:123). Både i de tradisjonelle kunsthuse og i de mer eksperimentelle kunstmiljøene søkes det utover og ut av kunstinstitusjonens autonomi. Det handler om å re- eller nykontekstualisere kunstverk for et nytt og ikke-innside publikum. Dette er en av de estetiske tendensene som vi finner både i teatermiljøet og i kunstfagmiljøet. I stedet for å lage ferdige kunstverk for salg eller fremvisning i kunsthuse, skapes det underlige situasjoner ute i virkeligheten (Gran 2001:119/120). Så hvordan skal man så bedømme kvaliteten på disse aktivitetene, hvis man i det hele tatt kan det? Gran synes det kan være hensiktsmessig å snakke om *kunsthandlinger* eller kunstige handlinger fremfor *kunstverk*, derfor velger hun å kalle det den pragmatiske kvalitetstypen.¹²

Den pragmatiske kvalitetstypen innebærer en perspektivforskyvning i kvalitetsbegrepet. Gran presenterer noen konkrete kvalitetskriterier. Sentralt for disse kriteriene er at de kan gradbøyes, det blir altså mer relevant å snakke om mer eller mindre fremfor enten-eller i bedømmelsen av kunstverkene. Kvalitetskriteriene hun presenterer er; graden av *relevans* i en gitt kontekst, graden av *kommunikasjon* i den gitte konteksten, graden av *effektoppnåelse* i den gitte konteksten, graden av *underliggjøring* og graden av *teoretisk interesse* (Gran 2001:122). Kanskje er disse kriteriene til stede og iverksatt i dagens kulturpolitikk. Vi skal senere se tendenser av dem på det norske kunstfeltet, når jeg

¹² I forhold til de fire andre kvalitetstypene sier hun følgende overordnet om de pragmatiske kvalitetskriteriene: ”1) de er handlingsorientert og kontekstfølsomme fremfor formorienterte, 2) de er idé og kommunikasjonsorienterte fremfor håndverksorienterte, 3) de er effekt- og konsekvensfokuserte fremfor verkautonome, og 4) de er handlingsimmanent instrumentelle fremfor nyttige til andres formål. (...) En handlingsimmanent instrumentalisme innebærer at middelfunksjonen er innreflektert i selve kunsthandlingen: Kunsthandlingen gjør seg selv til middel – ingen utenforstående stat eller kulturpolitikk gjør det. Målet/ideen med handlingen er definert av aktørene selv, og handlingenes kontekstuelle og kunstferdige karakter gjør det ikke lett for utenforstående å appropriere dem” (Gran 2001:121/122).

undersøkelser kvalitetsbegrepet slik det defineres av kunstnere og representanter fra norske kulturmyndigheter.

3.4.2 Kvalitetsekspertisens makt i kulturpolitikken

Vi kan si at i dagens kulturpolitikk er det et fåtall innenfor kunstinstitusjonen som utøver kunstfaglig makt i kraft av et særskilt engasjement og i en spesiell posisjon. Dette er naturlig og nødvendig. Denne maktutøvelsen kan formelt sies å være ”udemokratisk”, men den har en demokratisk legitimitet: den utgjør en type ”udemokratiske innspill til demokratiet” (Lund, Mangset, Aamodt 2001:10). For Svein Bjørkås, i artikkelen ”Forvaltning av kvalitet i kunsten” må fåtallets kunstsakkyndige fagbakgrunn til for å forvalte kunstnerisk kvalitet. Det faglige fåtall kan utøve legitimt faglig skjønn, og det er mulig for dem å felle gyldige kvalitetsdommer (Lund, Mangset, Aamodt 2001:10). For ham er det selvsagt at slike kvalitetsdommer er innvevd i et sosialt maktspill og i et lite land som Norge risikerer en at ekspertene blir altfor enige, med påfølgende ensretting (altså blir konsensuspreget). Men prinsipielt er det ikke problematisk å overlate kunstfaglige beslutninger til en fagekspertise, så lenge vurderingene stilles åpent fram for offentlig debatt (Lund, Mangset, Aamodt 2001:10).

Bjørkås viser til viktige endringer i kunstfeltets maktstrukturer, og dermed i forvaltningen av kunstnerisk kvalitet, i Norge de senere årene: det er for eksempel innført statlige forvaltningsreformer preget av ”new public management”- prinsipper og mål/middelrasjonalitet. Den gamle nordiske tradisjonen med å overlate viktig kunstfaglig beslutningsmyndighet til kunstnerne og deres organisasjoner er derimot langt på vei brutt (Lund, Mangset, Aamodt 2001:10). Bjørkås sier at nå er det ”kunstmagistrene” som er i ferd med å overta:

Som et resultat av forvaltningsreformen fikk vi et brudd med den hundreårige norske tradisjon hvor kunstnerne og deres organisasjoner ble oppfattet som den legitime ekspertisen på samtidskunst og dermed også som de mest egnede forvaltere av statlige midler og institusjoner. I løpet av 1990-årene skjedde en maktforskyvning der de før så forhatte ”kunstmagistrene”, den utdannede institusjonsekspertisen, overtok kunstnerkollektivets posisjon som innehavere av herredømmet over kvalitetsevaluerende organer og dermed også over ressursforvaltning og institusjonsstyring.

(Bjørkås 2001:45)

Her bruker Bjørkås begrepet ”den utdannede institusjonsekspertisen”. Disse får nå større makt i definisjonen av kvalitet, og dette mener han går på bekostning av kunstnerne. Det bør i denne sammenheng nevnes at i utvalgene i dagens Kulturråd sitter det i hovedsak utøvende kunstnere. Dette er en viktig dreining i kompetansen man vil ha i forvaltningen av midler til

kunstnere i det frie feltet. Bjørkås bekrefter at det befinner seg en ekspertise og at denne i mange tilfeller er i konflikt med et kunstnerfellesskap. Han stadfester slik et skille mellom akademias og kunstners kompetanse. Vi har dette i bakhodet når vi i kapittel 4 og 5 ser hvordan ”riktig kompetanse” gjør seg gjeldende i dagens forvaltning av midler på grunnlag av kriteriet om kunstnerisk kvalitet.

Redaktørene av *Kunst, kvalitet og politikk* skriver at det er en type internasjonalt inspirert kuratorstyre som på mange måter har erstattet korporatismen. ”Denne typen ofte ”akademisk basert ekspertmakt” kan innebære en problematisk maktkonsentrasjon” (Lund, Mangset, Aamodt 2001:14). Oppfatningen om et akademisk basert kuratorstyre kan tolkes som en videreføring av et modernistisk kunstsyn, der differensieringen av kunstsfæren krever en ekspertise som kan forvalte kunstsfærens verdier. Samtidig har vi i dag mange verdier som strider mot de modernistiske, det har vokst frem et pluralistisk kunstsyn der mangfold og hybriditet er viktige faktorer. Vi dekonstruerer makthierarkiene, både de som eksisterer innad i kunstsfæren, og de som eksisterer mellom kunsten og samfunnet. Det er i dag legitimt for kunstneren å ta i bruk bedriftsøkonomiske strategier for å ”markedsføre” seg ut mot en annen samfunnssfære enn den kunstneriske. Kunstneren kan i dag ta stor makt over seg selv, sin egen kunst, og i definisjonen og formidlingen av den. Slikt sett kan vi snakke om en kunstners makt i definisjonen av kunstnerisk kvalitet. Ekspertmakten tilhører i mange sammenhenger kunstneren mer enn kuratoren, det er kanskje i mange sammenhenger viktigere å synliggjøre seg for andre typer publikum enn å skrive om den for teoretikere innen feltet. Ut fra dette kan vi anta at den maktutøvende kuratoren som Bjørkås skriver om ovenfor forble et 1990-tallsfenomen.

Bjørkås redegjør for noen endringer som har tatt form på kunstfeltet i nyere tid. Han skriver at alle store endringer i kunstfeltets maktstrukturer historisk ser ut til å kunne finne sted når det på én og samme tid foreligger 1) moderniseringsinteresser i staten, 2) en alternativ ekspertise som utfordrer den sittende og 3) en generasjonskonflikt blant kunstnerne (Bjørkås 2001:46). ”De endringene som fant sted på 1990-tallet, ble legitimert ved at staten ved Cleveland, den nye kunstekspertisen og de unge kunstnerne brukte kunstnerisk kvalitet som retorisk brekkstang mot kunstnerorganisasjonene og det komité- og juryssystem som de representerte” (Bjørkås 2001:46). Konsekvensen ble, ifølge Bjørkås, at ekspertisen påberopte seg en internasjonalt gyldig kvalitetsforståelse. Samtidig kom de unge kunstnerne ut av skolene med nye ideer om hva kunst er, og hvordan den skapes og formidles. Kvalitetsforståelsene i de etablerte kunstnermiljøene ble videre betraktet som irrelevant. Bjørkås mener at felles for både ekspertisens, de etablerte kunstnermiljøenes og de nye

kunstnernes utrop om kunstnerisk kvalitet, var at de var generelle, gjenstandsløse og propagandistiske; de overså tendensene i de konkrete kunstneriske praksiser, nemlig framveksten av pluralistiske kunstforståelser og et nytt uttrykksmangfold som brøt med modernismens renhetsmani (Bjørkås 2001:46). På 1990-tallet oppstod det derfor ifølge Bjørkås en politisert annektering av den offentlige samtalen om kunstnerisk kvalitet. Man diskuterte ikke konkrete kunstverk eller prosesser, men anvendte kunstnerisk kvalitet som en potent – og vellykket – retorisk strategi for å fremme bestemte kunstopolitiske interesser (Bjørkås 2001:44). Kvalitet er kunstfeltets høyeste og mest generaliserte verdi, skriver Bjørkås. Gjennom å være infisert av politiske legitimeringsbehov, mener han samtalen om kvalitet har mistet sin konkrete forankring i praksis: ”Kvalitet surrer derfor rundt i offentligheten som et innholdstomt mantra som ikke i noen som helst forstand kan anvendes som grunnlag for forvaltning av et levende kunstliv” (Bjørkås 2001:46).¹³ Jeg har som mål å få klarhet i bruken av kvalitetsbegrepet og i definisjonen av denne i kulturpolitikken i Norge.

Jeg har gjennom min analyse av kvalitetsbegrepet forstått at pluraliseringen, og ikke minst relativiseringen av kvalitetsbegrepet som Bjørkås etterlyser i stor grad er tilstede i diskursen hos de kunstnere og kulturmyndighetene jeg har tatt for meg. Den noe deterministiske holdningen til kvalitetsbegrepets relevans i kulturforvaltningen deler jeg ikke med Bjørkås. Jeg vil nå vise gjennom konkrete eksempler hvordan definisjonen av kvalitet faktisk brukes. Kanskje *kan* vi bruke kvalitet som grunnlag for forvaltning av et levende kunstliv i Norge? Og kanskje bruken (og misbruket) av språklig makt i definisjonen på ulike nivå i kunstlivet *kan* virke positivt og føre til egalitære formidlingsordninger? Jeg vil i de to neste kapitlene kartlegge bruken av kvalitetsbegrepet gjennom diskursanalyse av samtaler og skriftlige dokumenter.

Jeg har i dette kapitlet redegjort for kvalitetsbegrepets teoretiske utforming, og hvordan det har fått sin plass i kunsthistorien. Jeg har også tatt for meg faglige debatter rundt kvalitetsbegrepet slik det har fungert de siste årene. Nå skal jeg foreta en diskursanalyse av to andre definisjonskontekster; scenekunstnere og kulturmyndigheter. Ved å analysere kvalitetsbegrepets funksjon i praksis vil jeg undersøke på hvilken måte det befinner seg en språklig makt i definisjonen av kunstnerisk kvalitet.

¹³ En språklig maktstrategi er å uttale seg veldig absolutt om temaer, eller å ”sette ting på spissen” for å komme med gode poenger. Bjørkås uttalelser noen steder preget av en slik maktstrategisk tilnærming til debatten. Det er forfriskende å lese eller å høre på slike bombastiske formuleringer, men det er ikke nødvendigvis slik verden ser ut. Jeg har stor faglig respekt for Bjørkås, og ingen betenkeligheter med å bruke ham som en viktig kilde i mitt arbeid. Ut fra mitt eget perspektiv på tekstene jeg leser – i jakten etter språklig makt – leses imidlertid *alle* tekstene med maktbevisst blikk. I denne oppgaven, som har en slags maktavslørende agenda, kreves det derfor bevissthet om slike absolutte formuleringer i alle typer tekster, her i Bjørkås artikkel.

Kapittel 4: Kvalitetsbegrepet i scenekunstpraksis

I dette kapitlet analyseres intervjuene jeg har hatt med de to teatergruppene jeg har valgt for prosjektet, Baktruppen og Klara. Jeg analyserer også Baktruppens fire siste søknader. Hovedvekt og fokuset i analysen er på Baktruppen. Klaras utsagn supplerer diskusjonen der jeg ser det nødvendig å la en annen stemme komme til for å vise strukturelle forskjeller i det praktiske friteaterfeltet. Kvalitetsbegrepet og søknadenes språk blir undersøkt i min tilnærming til problemstillingen som dreier seg om hvordan den språklige makten i definisjonen av kunstnerisk kvalitet gjør seg gjeldende. Jeg spør altså *hvordan* det forekommer en form for språklig makt i definisjonen av kunstnerisk kvalitet. Som en del av tilnærmingen til prosjektet har jeg tatt utgangspunkt i Svein Bjørkås kvalitetsparadoks, altså hvordan etterspørselen etter evaluering av kunstnerisk kvalitet øker omvendt proporsjonalt med muligheten for å operasjonalisere hva kunstnerisk kvalitet faktisk er (Bjørkås 2004:115). Det å språkfeste kvalitetsevalueringer blir et spørsmål om makt og autoritet. Tidligere i oppgaven tok jeg utgangspunkt i Siri Meyer da jeg redegjorde for språklig makt. Ifølge Meyer har både forskere, kunstnere, politikere og medier stor makt i definisjonen av virkeligheten: ”Den som har definisjonsmakt har mulighet til å fremme bestemte virkelighetsbilder og til å sette dagsorden. (...) Det pågår en kamp om hvordan verden ser ut” (Meyer 2001:2). Som jeg skrev i introduksjonskapitlet kan man kanskje påstå at der kunstnere har makt, er de også avmektige. Det er en størrelse som ser ut til å ha svært stor motstandskraft i virkelighetskonstruksjonen i dag; den bedriftsøkonomiske og markedsorienterte definisjonsmakten. Markedsspråket og dets virkelighetsbilder overskrider andre samfunnsområder, og trenger seg også inn i mellommenneskelig kommunikasjon og i kunstnernes språk. Den kunsten som skal forme verden og vårt verdensbilde er også gjenstand for forming utenfra, fra noe annet. I denne delen av oppgaven vil jeg se om kunstnernes språk blir preget av et annet språk, hva dette er og hvordan det gjør seg gjeldende i praksis. Jeg skal nå analysere og kartlegge kvalitetsbegrepet i scenekunstpraksis fra kunstnernes ståsted.

4.1 Analyse av intervju

Jeg vil først analysere intervjuene jeg har gjort med teatergruppene. Baktruppens Bo Krister Wallström er min hovedinformant. De to jentene fra den lille teatergruppen Klara kommer til der diskusjonen trenger en annen stemme enn den fra en stor, anerkjent teatergruppe.

4.2 Kvalitetsbegrepet i intervjuene

Daniel Andersson skriver i boken om Baktruppen, *Performance art by Baktruppen. First part* (2009) at navnet deres er nok for å definere dem: Bak-truppen. De gjør ingenting nytt. De er ingen avantgardister, de kommer smygende lengst bak:

They are somehow last. At least they are far behind in the historical row of theatrical experiments. However, it is not due to humbleness that they place themselves in the back row. They know they gain credibility from the ones who have marched in front of them. Thanks to their discoveries, risk taking, and crazy activity, Baktruppen has a very solid ground. They can afford not to be perfect – or rather, they can afford to not even try.

(Andersson 2008:19)

Andersson skriver at han havner midt i en kvalitetsdiskurs når man skal forsvare Baktruppens status – Baktruppen er ikke bra, de er ”bad, really bad”, i hvert fall hvis man anvender teatrets etablerte kvalitetsbegrep. Men hva om man ikke forsøker å være bra, er man da dårlige? Jeg tolker Anderssons ”etablerte kvalitetsbegrep” som det som kan kalles det institusjonelle kvalitetsbegrepet. De institusjonelle kvalitetsverdiene kan man si er kvaliteter som høy profesjonalitet i alle ledd, kunstnerisk nyskaping i produksjonene og ivaretagelse av kulturarven i repertoaret.

Jeg begynner med teatergruppenes innledende svar på mine spørsmål om hva de forbinder med kvalitetsbegrepet. Det er relativt politiske synspunkter som preger store deler av intervjuene, kvalitet er for eksempel problematisert i forhold til scenekunstheltets kulturpolitiske streben etter demokrati.

4.2.1 Demokratiske kriterier i kvalitetsdefinisjonen

Bo Krister Wallström sier selv at det i stor grad er de årlige kulturpolitiske satsningsområdene som bestemmer hva som er kvalitet og ikke kvalitet. For eksempel var fjorårets satsningsområde *mangfold*, og dette hadde innvirkning på hva slags prosjekter som ble betraktet av høy kvalitet. Wallström sier at de har søkt hvert år fra midten av 90-tallet, og de må søke på nytt hvert år. En skulle tro at en gruppe som Baktruppen er så etablert hos norske

kulturmyndigheter at de får godkjent søknadene sine om støtte hvert år, at de i prinsippet skriver søknader som en slags formalitet for å få penger fra for eksempel Norsk kulturråd. Wallström avkrefter dette. Han sier at de aldri kan hvile i søknadsskrivingen: ”Vi kan aldri legge oss bakpå. Vi må alltid argumentere sterkt for det vi gjør” (Baktruppen 11.03.2009). Selv etablerte og høyt respekterte kunstnere må til en viss grad følge de kulturpolitiske satsningene hvis de vil ha prosjektbasert støtte. De må for eksempel fokusere på *mangfold* i mangfoldsåret, fokusere på *stedsutvikling* når det er i vinden, vise at de benytter seg av *ny teknologi* der det er interessant, utdype deres *institusjonskritikk* når det er viktig – og helst gjøre dette på en *tverrfaglig, prosjektbasert* måte. Disse faktorene vil jeg berøre nærmere i søknadsanalysen. Hvis dette stemmer (det vil si er generelt for alle støtteordninger og alle de frie kunstnerne at de etablerte må søke på samme grunnlag som de uetablerte) kan vi konkludere med at mye av norsk kulturpolitikkens bevilgninger er preget av det demokratiske prinsipp de etterstreber. Det motsatte ville vært en maktbasert kulturpolitikk, der de få store gruppene opptar midler som skulle kommet de små til gode. Vi kan kalle dagens støtteordning et demokratisk kvalitetsprinsipp, eller kvalitetsdemokratisk prinsipp. Som vi skal se senere er det motsetningen mellom et demokratisk kvalitetsbegrep, der alle kunstnere skal ha ”tilgang til kvalitet” og lik kvalitetsbedømmelse, og forventningen om kunstnerens originalitet i deres kunst som blir et interessant paradoks. Et viktig kulturpolitisk prinsipp er at flest mulig skal ivaretas, de ulike satsningsområdene til Kulturdepartementet er et eksempel på å ville føre en likhetspolitikk. Kunstnerne på sin side ønsker å bedømmes ut fra en særposisjon, der det er forskjellen som bør være den betydningsfulle faktor. Dette vil jeg komme nærmere tilbake til i analysen av stortingsmeldingene.

Wallström sier at demokratibegrepet har blitt et slags fy-ord. Det innebærer at man på mange måter må inngå kunstneriske kompromisser. Slik blir alle kunstnerne til en viss grad etterfølgere av satsningsområdene i politikken. Norsk kulturråd skal følge det demokratiske prinsippet, likevel har de en utvelgelsesstrategi som strider mot dette. *Kvalitet* brukes som en del av en utvelgelsesstrategi, mens definisjonen av begrepet varierer fra år til år, periode til periode, eller med andre ord fra satsningsområde til satsningsområde. Norsk kulturråd skal være en instans for de kunstnerne som ikke klarer seg uten dem, som nødvendigvis ikke kan eller vil selge sin kunst på et såkalt ”fritt marked”. Likevel må disse kunstnerne kunne selge prosjektet sitt til myndighetene, både Kulturdepartementet og Norsk kulturråd, ut fra hva disse bestemmer er periodens kjøpskriterium. Dette er verken nytt eller overraskende. Svein Bjørkås kvalitetsparadoks, som jeg nevnte innledningsvis, viser det motsetningsfulle mellom det å etterspørre en evaluering av kunstnerisk kvalitet, og muligheten for å operasjonalisere

hva kunstnerisk kvalitet er (Bjørkås 2004:115). Teatergruppene jeg har snakket med prøver å formulere hva deres syn på kvalitet er. Klara snakker om kvalitet på en mer personnær måte enn Baktruppen. Klara fokuserer på selve kunstnerne når de snakker om begrepet:

Kvalitet kommer an på hva forestillingen er laget *for*. Kunstnerne skal stå inne for kunsten 100 %. Vår forestilling, for eksempel, skal gjøre Ibsen tilgjengelig for barn og unge, vi skal formidle Ibsens tekst. Publikum, det vil si elevene, liker forestillingen vår – vi *når* dem. *Det* er kvalitet for oss. Man kan ikke si at en forestilling er god på grunn av at det bare er en god tekst, bare gode skuespillere, bare god regi, for eksempel – det er et sammensatt begrep.

(Klara 15.06.2009)

Kvalitet for Klara er når kunstnerne når sitt publikum.¹⁴ Klara fokuserer mer på menneskene i kunsten i sine refleksjoner rundt kvalitet, mens Baktruppen er mer politisk orientert.

Wallström går inn i en generell kulturpolitisk diskusjon av begrepet, også ved mine spørsmål om hva som er Baktruppens egen kunstneriske kvalitet.

Kvalitetsbegrepet, ja. Det finnes mange ulike innfallsvinkler til begrepet. De som vurderer kvalitet skal ikke markere seg, det er tydelig. Hvordan kan man vurdere verdier og kvalitet? I kulturpolitikken er det litt sånn; jo mer publikum – jo mer bevilgninger. Antall publikum blir ofte målestokk for kvalitet.

(Baktruppen 11.03.2009)

Wallström omtaler begrepet med en viss avstand, en avstand som nok kommer av deres økonomiske og teoretiske fundament. Baktruppens solide posisjon gir dem mulighet til å ha en annen type refleksjon rundt kvalitetsbegrepet. Tidligere i oppgaven skrev jeg om Bourdieu og hans teori om de ulike klassenes distanse til materielle livsnødvendigheter, hvordan denne distansen til livsnødvendigheter bidrar til at borgerne skaper en distansert holdning til seg selv, til andre mennesker og til objektene de omgir seg med. Baktruppens og Klaras ulike posisjoner gjenspeiles i hvordan de snakker om kvalitet. Men mer enn deres ulike ”distanse til livsnødvendigheter”, er det vel alder og erfaring som skiller de to gruppens forhold til begrepet. Klara er helt i startfasen av sitt arbeid, Baktruppen kan skue bakover over tjue år og se sin egen eksistens som del av en kulturpolitikk som har gjennomgått store endringer. Jeg vil nå se nærmere på hva det virker Baktruppen formulerer som kvalitet(er) ved egen scenekunstvirksomhet.

Noe av det som kommer tydeligst til uttrykk hos Baktruppen i deres beskrivelse og refleksjoner om egen virksomhet, er deres betydning internasjonalt. Internasjonalitet er et

¹⁴ Som jeg skal se på i neste kapittel, er kvalitet fra kulturpolitisk synspunkt når publikum *kommer*.

begrep Wallström bruker på ulike måter i samtale, og som kommer tydelig til uttrykk i søknadene deres. Internasjonal posisjon er en viktig kvalitet hos Baktruppen.

4.2.2 Internasjonal betydning

Vi har en uttalt internasjonal viktighet som har gjort at vi har fått status i Norge.

(Baktruppen 11.03.2009)

Wallström sier at Baktruppen har vært mye mer involvert i utlandet enn i Norge, og at dette har vært deres tyngste kort for å komme inn i norsk kulturpolitikk. ”Til slutt hadde ikke Norsk kulturråd noe valg, de måtte liksom akseptere oss, rett og slett. Det har vært utrolig viktig for oss” (Baktruppen 11.03.2009).

Det tok en stund før Baktruppen fikk en anerkjent posisjon i Norge. De er fremdeles større utenlands enn her. Wallström sier at grunnen til dette er at de i Norge er for nær deres egen kultur. ”Der ute i Europa er vi veldig norske” (Baktruppen 11.03.2009). Det er påfallende at ”det norske” er en kvalitet ved Baktruppen når de er i utlandet, mens ”det utenlandske” er en kvalitet når de er i Norge. Får man status internasjonalt må man være gode kunstnere. Det blir en internasjonal kunstekspertise som har makten i definisjonen av kunstnerisk kvalitet. I neste kapittel, i analysen av stortingsmeldingene, skal vi se at også her blir en udefinert internasjonal ekspertise tillagt stor makt i kvalitetsdefinisjonen på det norske kunstfeltet. Det kan imidlertid også synes naturlig å tillegge Baktruppen selv en sentral del av den internasjonale ekspertisen. Baktruppen er anerkjent i det internasjonale teatermiljøet, og medlemmene er aktive i feltet også utover gruppens produksjoner. Walström på sin side tillegger teatersjefene på viktige teatre i Europa en sentral del av utlandets ekspertise.

Wallström peker videre på en interessant endring i den internasjonale kulturproduksjonen det siste året som påvirker synet på, eller betydningen av, kvalitet i teaterproduksjoner. Det er ifølge ham mye grunnet de økonomiske nedgangstidene at kunstproduksjonen har endret seg, både i mengde og form. Dette gir utslag på invitasjonene til norske kunstnere om å produsere i utlandet, norske kunstnere tar med seg penger: ”Norske kunstnere er populære i utlandet, vi har penger. Utlandet har ikke penger. Baktruppen inviteres til festivaler i utlandet. Vi trekker med midler, norske penger. Det blir en slags form for trading” (Baktruppen 24.06.2009). Wallström eksemplifiserer dette videre:

Du finner ofte en "Nordic" del av festivaler i utlandet, for da kan de nemlig søke flere steder om penger, forskjellige ambassader, departementer og så videre. Eller så lager festivalen deler om land utenfor EU: Hvilke land er det, liksom? Blant annet Norge og Sveits, de har jo masse kulturmidler!

(Baktruppen 24.06.2009)

Under mitt andre intervju viste Wallström meg fem invitasjoner Baktruppen hadde fått fra utenlandske teater- og performancefestivaler. Invitasjonene bar alle i hovedsak det samme budskapet; de ønsket å ha Baktruppen på festivalen, forutsatt av gruppen selv dekket reiseutgifter og andre utgifter. Wallström sier at han er sikker på at festivalene ønsker deltakelse av Baktruppen, men at det er mye grunnet de norske myndighetene de har i ryggen, som Norsk kulturråd og Utenriksdepartementet, at de blir invitert. Slik sett blir kvalitetsbegrepet utvasket, man kan kjøpe seg hva som helst, helst produksjoner som kan finansiere andre deler av festivalen. Man kan ut fra dette påstå at utvelgelseskriteriet "den kunstneriske kvaliteten" blir erstattet av økonomiske fordeler. "Det norske" i Baktruppen blir også de norske oljepengene. Så spørres det om dette er et problem. Wallström sier at Norge bør hjelpe utenlandske kunstnere, gi tilbake for det utlandet har gjort for norske kunstnere, for eksempel for posisjoneringen og anerkjennelsen av Baktruppen i det internasjonale kulturfeltet. Norge må være solidariske, sier han; initiere til utveksling med utlandet, invitere kunstnere hit og dele på midlene for å holde produksjonen av kunst i gang. "Vi i Baktruppen vil fortsette med internasjonale utdanningsprosjekter. Flere som sliter med lite kulturmidler må få synergieffekter av våre midler. Vi må åpne grensene ut, nå er det Norges tur til å bidra" (Baktruppen 24.06.2009). Jeg kommer tilbake til dette aspektet senere i analysen, da jeg ser på søknadenes fokus på formidling av scenekunst.

Baktruppen vurderes altså som en teatergruppe som produserer kunst av høy kvalitet. De har fått et internasjonalt kvalitetsstempel, dette gir dem status som en gruppe som produserer "høykvalitetskunst" i Norge også. Danjel Andersson skriver ovenfor at de er så etablerte at de ikke engang trenger forsøke å være perfekte – de har bygd seg opp en solid grunn å stå på. Selv om Baktruppen ikke etterstreber perfektjon i produksjonene (kanskje snarere tvert imot i noen tilfeller), er de likevel innenfor en ramme de selv har laget – en ramme som tilsier soliditet. Wallström sier noe liknende, nemlig at mye av utvelgelsen av støtte dreier seg om ansiennitet: "Det dreier seg mye om ansiennitet og tillitt. Når de vurderer et prosjekt vi søker midler til som har høy risikofaktor, så vil det være mulig for dem å vurdere mange foregående prosjekter" (Baktruppen 11.03.2009).

Forutsigbarhet er altså et viktig kriterium i utvelgelsen. Baktruppen kan vise til forutsigbarhet over lengre perioder, samt stabilitet i produksjonene. Denne formen for makt er

ikke skjult, den kommer til syne ved den autoritet som profesjonalitet og historikk gir. Forutsigbarheten kan også tolkes som et kvalitetskriterium. Kvalitetsbegrepet blir i forhold til Baktruppen preget av internasjonal konsensus og lang fartstid i bransjen. Dette gir dermed de etablerte gruppene mer makt i søknadsprosessen.

Et av Norsk kulturråds viktigste kvalitetskriterier er det som kalles det nyskapende. Både Klara og Baktruppen berører dette begrepet når de snakker om kvalitetsbegrepet, begge på en noe ambivalent måte.

4.2.3 Det nyskapende

Det nyskapende har vært vanskelig for oss, og for kunstnere generelt. Det er en evig mare, det er så lite definert. Slitsomt. Verden ser rett og slett ikke sånn ut. Det blir så overflatisk.

(Baktruppen 24.06.2009)

En av Baktruppens selvnævnte verdi er som beskrevet ovenfor, at de er en slags motsats til avantgarde, en *re-gard*. De mener selv det er greit at det de gjør kan ha blitt gjort før, til og med gjort bedre. Et av Norsk kulturråds viktigste kriterier for kvalitet er det *nyskapende*. Det kan synes merkelig at en gruppe som selv definerer seg som det motsatte av avantgarde (ergo nyskapende?) har så solid plass i kunsthistorien og kulturpolitikken. Det er en stor teoretisk interesse rundt Baktruppen, og deres aktiviteter betraktes på mange måter som virkelig avantgarde. De kommer lengst bak, og det er avantgarde i seg selv. Dette er et interessant paradoks som sier noe om avantgardens mekanismer – den innlemmes i systemet den er i opposisjon mot. Dette har vært synlig i for eksempel kunstinstitusjonene, der avantgarderkunstnere ble stilt ut og institusjonalisert, og i scenekunstinstitusjonene der eksperimentelle frigrupper har fått en viktig plass på repertoaret. Dette forteller oss også noe om systemets mekanismer og makt; det innlemmer det utenforstående, gjør disse fenomenene til systemets del og ufarliggjør dem.

Baktruppen sier at de på mange områder går på tvers av det etablerte, for eksempel organisatorisk:

Vi har et ikke-hierarkisk organisasjonssystem, det gir utslag på forskjellige måter

- vi forholder oss ikke til Norsk kulturråd eller kulturpolitiske føringer i forhold til hva vi skal gjøre – vi lar ikke være å utvikle noe fordi vi ikke får støtte
- våre produksjoner forholder seg til tidligere produksjoner
- vi dropper ikke prosjekt selv om de ikke blir prioritert av tilsagnsmyndigheter
- prosjekter er også interessante selv om de ikke blir støttet - kanskje vel så interessant

- hvis du går veldig foran, får du ikke støtte, selv om det er ”nyskapende”
- rammeverket vil alltid ligge etter, og kritikken av staten eller kulturpolitiske føringer er sunt for alle parter.

(Baktruppen 11.03.2009)

Baktruppen søkte om å komme inn på Basisordningen for norsk scenekunst, en 4-årig støtteordning, der de utvalgte frie gruppene får støtte direkte fra Kulturdepartementet. Det var Norsk kulturråd som stod for søknadsbehandlingen og utvelgelsen. I slutten av mars 2009 ble elleve søkere vurdert, og de to plassene på ordningen ble tildelt to dansekompanier.¹⁵ Jeg spurte Wallström om Baktruppens tanker om utvelgelsen. Wallström betrakter Baktruppen som for sære for Kulturdepartementet. Slik blir Norsk kulturråd deres ”faglige buffer”, støtten de får herfra viser at Kulturrådet krever noe annet enn Kulturdepartementet. ”Vi er for smale. Kulturdepartementet trenger høye statistikker på antall publikum. Dans har mer publikum enn oss” (Baktruppen 24.06.2009).

Bentein Baardson er regissør og leder for scenekunstutvalget i Norsk kulturråd. Han sier til Scenekunst.no at de to dansekompaniene som fikk tildelt støtte over basisfinansieringen har vist kvalitet over lang tid, men at støtten heller ikke fordeles kun ut fra ansiennitet. Videre forteller han at det på Kulturrådsmøtet i mars 2009 ble innledet en debatt rundt begrepet nyskapende. Baardson sier:

Ordet er vrient, og det er enda vanskeligere å finne et som er bedre. (...) Nyskapende - er ikke alt som skapes i seg selv nytt? Vi stilte en del spørsmål til debatten, som hva begrepet relaterer seg til, prosessen eller resultatet, er det kunstneren, bevilgende myndigheter, kritikerne eller publikum som bestemmer hva som er nyskapende? Kan man være nyskapende selv om man tar utgangspunkt i klassisk arbeid? Kan ord som utforskende, utviklende, forandrende, samtidsrettet og eksperimentell utdype forståelsen av begrepet? Hvis jeg skal oppsummere fra debatten vi hadde, er det at feltet selv til syvende og sist må konkludere med hva som er nytt. Og dette er et felt som forandrer seg fra halvår til halvår, så begrepet må vi hele tiden ha under debatt.

(Baardson, Scenekunst.no hjemmeside, 01.04.2009)

I denne uttalelsen kan vi se at det nyskapende er et fenomen i forandring, og derfor må også begrepet nyskapende endre seg. I neste kapittel vil jeg se hvordan nyskapende brukes i praksis av Norsk kulturråd og Kulturdepartementet. I likhet med hvordan vi kan tolke Baardsons uttalelse ovenfor, blir nyskapende et relativt begrep.

Klara snakker også om det nyskapende. I deres søknad til Norsk kulturråd fikk de i svar at de ikke var nyskapende nok. Svaret kom i form av et standardbrev, sendt til de ulike gruppene som ikke fikk støtte: ”Vi har søkt Norsk kulturråd. Til fristen 1. februar. Søknaden

¹⁵ De to dansekompaniene som fikk tildelt støtte er zero visibility corp og impure company.

ble ikke innvilget. Vi fikk et slags standardsvar tilbake; grunnen var at vi ikke var nyskapende nok” (Klara 15.06.2009). Jeg spurte de to jentene videre om dette:

- Hvorfor tror dere at dere fikk svaret at dere ikke er nyskapende nok?

På grunn av at det er Ibsen. Vi solgte Ibsen til Ibsenåret, til ungdom. Det var det mange som gjorde. Vi skjønte vel ikke helt svaret. De så ikke potensialet i den.

- Var det prosjektet eller forestillingen som ikke var nyskapende nok?

Det var prosjektet som ikke var nyskapende nok, ikke forestillingen.

- Tror dere at dere blir sett på som tradisjonelle?

Formen vår er ikke tradisjonell, den er ikke tradisjonell i spillestil og form. Men prosjektet Ibsen for ungdom er kanskje tradisjonelt.

(Klara 15.06.2009)

Klara definerer det nyskapende som elementer i både innhold, stil og form. Der kunstnerne må være nyskapende i prosjekter, må de, som jeg skrev om ovenfor, også følge strømmingene og satsningsområdene til kulturmyndighetene for å få penger. Dette kan virke paradoksalt, og det kan sette nye og uerfarne kunstnere i problematiske situasjoner der, som Wallström også uttalte, man inngår både kunstneriske og organisatoriske kompromisser. Klara har ikke villet endre sitt prosjekt. De fulgte til en viss grad satsningen Ibsenåret, men fikk svar tilbake at deres produksjon ikke var nyskapende nok. Det er derfor nærliggende å tro at det er forestillingen i seg selv om ikke var nyskapende. I forhold til svaret de fikk, sier de: ”Det tar tid å skrive søknader. Og vi får alltid standardsvar tilbake. Jeg lurer på hvordan de velger ut. Har de ulike standardsvar som de velger ut og sender der det passer? ’Dere er ikke ’nyskapende nok’, dere får dette svaret’” (Klara 15.06.2009).

Et slikt standardsvar underbygger usikkerheten om hva nyskapende egentlig er. Kunstnerens frustrasjon i dette tilfellet viser at de selv ikke klarer å formulere hva nyskapende er, og heller ikke forstår hva myndighetene (her Norsk kulturråd) mener med begrepet. Klara mener de har en forestilling som er nyskapende i spillestil og form, Norsk kulturråd mener de ikke har det. De gir imidlertid ingen begrunnelse for hvordan Klara ikke oppfyller kriteriet. Det er forståelig at Kulturrådet til en viss grad vil ha ryggen fri i deres arbeid med å gi støtte. Klara er redd for å ikke bli tatt på alvor. Slik kan vi anta at mer klarhet i den skriftlige kommunikasjonen, det vil si tilbakemeldingen til gruppene, kan være av stor betydning for kunstnerne og deres videre arbeid med utforming av deres søknader.

4.2.5 Kulturpolitikken og kunstekspertisens makt

Det finnes nok stor grad av vennskaps-korrupsjon. Inhabiliteten trekkes langt. Det er glidende overganger mellom inhabilitetene liksom.

(Baktruppen 24.06.2009)

Når jeg skal undersøke den språklige makten i analysen er det naturlig at jeg forholder meg til hva teatergruppene sier om både kulturpolitikk og kunstekspertise. Det ville vært unaturlig å skille ut maktbegrepet som et eget uavhengig tema. Makttematikken berøres rent konkret underveis i både samtalene og søknadene, men det er også underliggende (og overordnet) i hele diskursen. Den språklige makten tydeliggjøres med mitt blikk på intervjuene og søknadene.

Wallström snakker om inhabilitet ovenfor, det han kaller for en slags vennskapskorrupsjon mellom kunstnere og representanter i Kulturrådet og andre instanser. Kunstnere må selge inn sine prosjekter, drive med oppsøkende lobbyvirksomhet ovenfor representantene som man også kjenner personlig. ”Det er jo en omgang med de som gir penger, vi kjenner jo til hverandre, både faglig og personlig” (Baktruppen 24.06.2009). Jeg tolker det som at Wallström forstår denne kontakten som problematisk. Det blir en form for usynlig maktutøvelse i vennskapet mellom kunstnerne og de som gir penger overfor andre kunstnere som ikke tar del i det fellesskapet. I tillegg synes Wallström det kan være problematisk at utskiftninger i Kulturrådet ikke skjer oftere: ”Det er et større problem at folk sitter så lenge i stillinger, det likner på demokrati, men er det på en måte ikke. Det skal være et mangfold av prosjekter som får. Utvalgets sammensetning er viktig” (Baktruppen 11.03.2009). Jeg spør Wallström om hans syn på ”kunstekspertisen” i norsk kvalitetsdebatt. Han er imidlertid ikke bekymret for akademias makt i definisjonen av kunstnerisk kvalitet:

Hvis kunstnerisk ensretting generelt er det farlig. Men kunstproduksjon er ikke preget av dårlig teoriundervisning. Man kan gjerne hvile seg på akademien. Men det er mye *innavl* i kulturlivet, man kjenner hverandre. Jeg er *mer kritisk til dette enn den ”akademiseringen”* som man kan føle finner sted.

(Baktruppen 11.03.2009, min uthevelse)

Baktruppen skiller seg *selv* ut som en annerledes teatergruppe, som forholder seg til støtteinstanser på en annen måte enn mange andre frigrupper. Baktruppen fremstår på en måte som antiprofesjonelle – de undergraver bevisst sin egen profesjonalitet eller forventningen om den. Jeg skrev ovenfor om Danjel Anderssons beskrivelse av Baktruppen som ”really bad”, dette er bevisst konstruert fra gruppens side. Wallström sier Baktruppen har avslørt de

maktstrukturene som foregår i søknadsprosesser. ”Vi har definert definisjonsmakten og posisjonert oss i forhold til den. Vi er makten bevisst. Vi spiller ikke på den, i forhold til uttrykket vårt og vårt arbeid” (Baktruppen 11.03.2009). Denne posisjoneringsen og synet Baktruppen har på seg selv, gir meg et litt annet utgangspunkt for analysen av diskursen mellom Baktruppen og myndigheter, og av forholdet de har til kvalitetsbegrepet og maktbegrepet. Den språklige makten er på en måte synliggjort og bevisstgjort hos Baktruppen. I analysen av søknadene skal jeg se om bevisstheten om definisjonsmakten kommer til uttrykk konkret, eller om Baktruppens bevissthet ikke er like tydelig i søknadene som de gir uttrykk for.

Baktruppens medlemmer har andre jobber og prosjekter ved siden av arbeidet med teatergruppen. Wallström sier dette er noe av grunnen til at de ikke spiller på makten i forhold til Baktruppens prosjekter:

Vi lever ikke av Baktruppen. Hadde vi gjort det, hadde vi svelget maktstrukturene oftere. Det er bra at vi ikke lever av Baktruppen, det blir ikke så ofte konflikter da. Men konsensus er heller ikke et mål for oss.

(Baktruppen 11.03.2009)

Man kan kanskje si at Klara undergraver sin profesjonalitet ved å ikke kjenne til systemet de er en del av. Baktruppen kjenner til det kulturpolitiske systemet og bruker denne kjennskapen bevisst for å (prøve å) undergrave sin profesjonalitet. De blir likevel forstått som profesjonelle i og av det samme systemet – systemet innlemmer dem som profesjonelle aktører. Baktruppen vet at de har en solid posisjon i feltet. Selv om Baktruppen sier de går på tvers av maktstrukturene, og er dem bevisst, er dette også en strategi fra gruppens side. Baktruppen kan fremstå som noe dobbeltmoralisk, da de sier de ikke spiller på definisjonsmakten systemet har, samtidig som de vet at det er denne anti-posisjonen som gir dem den solide posisjonen de selv har. Dette er kanskje hva man kaller god strategi? Vi kan si at Baktruppen spiller amatørmessighet, mens Klara tilstreber profesjonalitet.

Jeg vil i det følgende gjøre rede for hva slags forhold de to gruppene har til selve søknadsskrivingen, hvordan kvalitetsbegrepet i søknadene fungerer, og hva de ser på som betydningsfullt i kommunikasjonen med myndigheter. Før jeg går inn analysen av Baktruppens skriftlige søknader, skal jeg gjøre rede for hva de to gruppene sier i intervjuene om søknader og søknadsskriving.

4.2.4 Kvalitet i søknadene

Man risikerer jo å bli bedre på å skrive søknader enn å lage kunst.

(Baktruppen 11.03.2009)

Wallström forteller om hvordan kontakten med Norsk kulturråd gjennom søknader rent konkret fungerer.

Når man får prosjektstøtte for ett år, får man to utbetalinger i året. For å få for neste halvår, må man rapportere for foregående halvår. Det er åpne søknader i formen.

Vesentlige endringer må rapporteres, her er det en løpende kontakt med scenekunstkonsulenten. Denne innkaller uvalget og vurderer søknadene.

Det er ikke noe rapporteringsskjema – det er relativt fritt. Vi må legge ved våre tanker om formidling, anmeldelser, vi må kartlegge aktivitetene våre og sånn for Norsk kulturråd.

Rapportene skal også gi Norsk kulturråd informasjon om hvordan ordningen fungerer.

(Baktruppen 24.06.2009)

Det er en relativt byråkratisk kommunikasjon mellom kunstnerne og Kulturrådet. Den består av søknader og rapporter. I rapportene redegjøres det om hvordan de ulike prosjektene går i forhold til planen, med eventuelle utfordringer og endringer. Wallström poengterer at Norsk Kulturråd er romsligere enn ordningene i andre land. ”Andre land har i større grad rapporteringsplikt. Når vi får midler fra EU, da er det mer byråkrati” (Baktruppen 11.03.2009).

Det er også ulike måter å rapportere på til de forskjellige departementene man kan søke støtte fra. Baktruppen søker ofte støtte fra Utenriksdepartementet, da de har mange internasjonale prosjekter, noen av dem også i utviklingsland (for eksempel Do&undo i Uganda, 2003). ”I Utenriksdepartementet må vi rapportere det som ikke fungerte, i Norsk kulturråd må vi rapportere det som gikk bra” (Baktruppen 11.03.2009). Det kan generelt synes som en kulturpolitisk tendens at man må rettferdiggjøre bruken av statlige midler til kunstneriske prosjekter. Man må kunne bekrefte at det er verdt å bruke de statlige midlene på kultur. I forhold til statens finansiering av den nye operaen i Bjørvika, for eksempel, har legitimeringsdebatten vært tilstedeværende. Operabygget bygges med folkets penger, operaen skal derfor være for folket, og dette må legitimeres gjennom operaens repertoar. På det frie scenekunstheltet blir det søknaden, ikke repertoaret, som må legitimere hvorfor staten skal bruke penger på dem.

Klara uttrykker frustrasjon over både søknadsskrivingen og søknadsformen. ”Hvis du finner ut av hva de vil ha i søknaden, så får de det. Da får du også penger. Det er liksom sånn at hjulet må komme i gang. Da er det lettere å gå rundt, for da kan du også innleie personer til å skrive gode søknader, og så videre” (Klara 15.06.2009). De eksemplifiserer dette med deres søknad til Teatermarkedet i Sandefjord. ”Der skulle vi skrive 6 linjer om forestillingen i søknaden. 6 linjer! Hvis du vet hva de ser etter i søknaden, er det jo klart at du skriver det de vil og sånn de vil og da får du jo støtte” (Klara 15.06.2009). Baktruppen gir penger innad i gruppen til den som skriver søknadene, dette fordi deres søknader er så omfattende. Da er det også klart at gruppen har mulighet til å bruke lengre tid på søknadene. Kvaliteten på søknadene vil gi inntrykket av at produksjonene og gruppen som søker er av høy kunstnerisk kvalitet.

Klara har ikke et klart bilde av hvordan Norsk kulturråd leser søknader. De har inntrykk av at Kulturrådet fokuserer på de store gruppene og kompaniene.

Norsk kulturråd, for eksempel, hvor nøye ser de på søknader? Det virker som de bare plukker ut de kjente kompaniene og gir til dem, ’Å, ja – dette kompaniet får så mye, dette kompaniet får så mye.’ Vi er profesjonelle! Vi produserer godt håndverk. Vi har tre års profesjonell utdannelse. Men vi har ikke det at vi er kjente i ryggen.

(Klara 15.06.2009)

Norsk kulturråd forvalter ikke Norsk kulturfond til kun de kjente kompaniene, dette stemmer ikke. Men Klaras oppfattelse av Kulturrådet som sådan er et viktig moment i diskusjonen om Kulturrådets kommunikasjon, særlig i forhold til en definisjon av kunstnerisk kvalitet. Kanskje det også her kreves klarhet i den språklige kommunikasjonen til (altså fra) Kulturrådet. Søknadene, rapportene og søknadssvarene (som ofte kommer i standardiserte former) blir den eneste skriftlige kommunikasjonen mellom kunstnere og myndigheter. Det er viktig at den er så tydelig som mulig. Klara har en oppfattelse av at de ikke får penger blant annet fordi de ikke er kjente. De tror i tillegg det dreier seg mye om hvem man kjenner i utvalgene.

Til Teatermarkedet i Sandefjord fikk vi søknad ikke innvilget. Her føler vi at vi må kjenne de riktige personene for å få støtte. Vi kjenner en annen gruppe som har kjennskap til juryen og de fikk støtte, tror nesten ikke de hadde behovd å søke engang. Vi fikk vite at de fikk støtte *før* vi hadde søkt, altså før søknadsfristen. Hva er *det*, egentlig?

(Klara 15.06.2009)

Slike hendelser kan skape usikkerhet rundt søknadsprosessene.¹⁶ Det kan også skape usikkerhet rundt kriteriene for utvelgelse – altså kvalitetsbegrepet.

Klaras syn på Norsk kulturråd signaliserer imidlertid at de ikke har satt seg inn i fremgangsmåten i de offentlige søknadsprosessene. De vet ikke hvordan Kulturrådet er organisert og de kjenner ikke til hvordan utvelgelsen foregår. Dette står forklart på Norsk kulturråds hjemmesider, og dette er noe man bør forvente at frilanskunstnere burde ha kjennskap til. Klaras søknader kan derfor bære preg av at de ikke har kjennskap til det kulturpolitiske systemet. Dette kan skinne gjennom i søknadene, og ha konsekvens av at de ikke blir betraktet som en profesjonell gruppe. En frigruppe befinner seg innenfor en slags institusjon, en frigruppeinstitusjon, som må forholde seg til visse organisatoriske og språklige konvensjoner hvis de skal overleve kunstnerisk. Å være del av denne institusjonen innebærer tilegnelse av kunnskap om hvordan offentlige søknadsprosesser og ordninger fungerer. Det er to måter å betrakte friteaterinstitusjonen på. Enten kan deltakelse i og kunnskap om den være det som skiller amatør fra profesjonell. Eller så kan institusjonen fungere som en likhetsfaktor, som gir både profesjonell og amatør like muligheter i forhold til økonomisk støtte. Man må kjenne til rammene i det institusjonaliserte frifeltet. Det kan synes som Klara på én måte plasserer seg selv som amatør i feltet. De nevner dette så vidt i et intervju, da de beskriver søknaden de skrev til Norsk Kulturråd. Da de fant den frem for å gi den til meg, hadde de lest den med nye øyne: ”Det er nok en litt naiv søknad. Vi kunne søkt om mer penger, tatt mer i! (...) Det er så lite, bare et lite blaff” (Klara 26.06.2009).

Klara mener altså at Kulturrådet i stor grad kun gir støtte til de store kompaniene, og ser dette som problematisk. Dette viser en misoppfattelse av Norsk kulturråd, ved at de ikke vet hvem som får støtte. Denne observasjonen av at Klara ikke har kjennskap til systemene har gjort at analysen av teatergruppene ble litt annerledes enn jeg i utgangspunktet hadde tenkt. Jeg synes likevel, selv om Klaras synspunkter noen steder skyldes noe manglende kunnskap om systemet, uttalelsene er viktige å ha med for å illustrere en annen virkelighet ved og oppfatning av frigruppevirksomhet. Observasjonen viser også at bevissthet om det kulturpolitiske systemet er viktig for å få støtte. Såpass stor makt har systemet, og ikke minst systemets språk.

¹⁶ Jeg kjenner ikke til omstendighetene rundt Teatermarkedet i Sandefjord og utvelgelsene der, heller ikke hvordan søknadsbehandlingen foregår. Men forskjellsbehandling i en slik institusjon er problematisk, i hvert fall når det oppstår uklarhet om fremgangsmåtene.

4.3 Analyse av søknader

Det kan ikke understrekes sterkt nok hvordan Baktruppens medlemmer enkeltvis og i fellesskap er hjelpeløst avhengige av å gjennomleve all den utviklinga, som i offentlige og søknadstekniske sammenhenger betegnes som kunstnerisk. Dette henger sammen med behovet for erkjennelse, ærlighet og ikke romantikk. Det må også være helt klart at vendinger som den nettopp beskrevne ikke kan kalkuleres, og at de ofte – som i dette tilfellet – fullstendig forrykker størrelsesforholdet mellom hva som er en storsatsing og hva som er en liten produksjon.

(Søknad om prosjektstøtte 2006:17)

Jeg vil nå se konkret på fire av Baktruppens søknader til Norsk kulturråd. Den eldste søknaden, søknad om treårig prosjektstøtte 2006-2008 (heretter kalt ”Søknad om prosjektstøtte 2006”) er skrevet av Øyvind Berg. De to neste ”Søknad om treårig prosjektstøtte 2007-2009” og ”Søknad om ny ordning for faste scenekunstgrupper 4 år (2009-2012)” (heretter ”Søknad om prosjektstøtte 2007” og ”Søknad om basisfinansiering 2009”) er skrevet av Bo Krister Wallström. Den seneste søknaden om treårig prosjektstøtte 2010-2012 (heretter ”Søknad om produksjonstøtte 2010”) er skrevet av Ingvild Holm.

Disse fire søknadene er nøye utformede og godt gjennomarbeidede søknader. Det er ingen tvil om at dette er profesjonelle aktører som opptrer like profesjonelt i den skriftlige diskursen søknadsskriving er del av, som i deres kunstneriske praksis. Søknadene er relativt like i form og innhold. De inneholder mange av de samme formuleringene og avsnittene når det kommer til gruppens definisjon av seg selv og deres hovedmål. Særlig er ”Søknad om prosjektstøtte 2007” og ”Søknad om basisfinansiering 2009” veldig like. Disse har også samme søknadsforfatter, Bo Krister Wallström, og dette kan være noe av grunnen til deres sammenfall i språk og form. I analysen har jeg vært åpen og latt materialet tale til meg uten å ha noen andre variabler enn kvalitetsbegrepet å lete etter. De variablene jeg har lagt vekt på i dette kapitlet, har kommet til syne gjennom grundig analysearbeid med søknadene. Jeg har strukturert analysen ut fra dette.

Scenekunstutvalgets leder, Bentein Baardson, sier i et intervju til Scenekunst.no at i utvelgelsen av søkere til Basisordningen, var det dansesøknadene som var best. ”Det var mange interessante søkere, men disse to var best og hadde de *mest spennende søknadene*” (Baardson, Scenekunst.no hjemmeside, 01.04.2009, min uthevelse). Søknadsskriving og skriftlig formulering av eget kunstnerisk arbeid er viktig for å få støtte. Det er også viktig for å presentere sine produksjoner som kunst av høy kvalitet. Kvalitetsbegrepet brukes vanligvis ikke konkret i søknader. Den språklige makten er underliggende, hvordan er den til stede i denne formen for tekst?

Ordene er større enn oss noen ganger. Det er ikke alltid gøy, men det er et politisk spill.

(Baktruppen 11.03.2009)

Denne delen av analyse materialet mitt (de gjennomarbeidede søknadene) kan virke lite interessant i forhold til språklig maktbruk. Men dette er altså interessant i seg selv. Selvfølgelig tilfredsstiller søknader normene for de byråkratiske fremgangsmåtene. Dette viser byråkratiets makt. Det politiske byråkrati utøver makt ovenfor friteatergruppene, den byråkratiske søknadsformen blir inngangen til å ta del i systemet. Søknadens makt i innvilgningsprosessen for økonomisk støtte er stor. Søknaden får slik makt som del av et politisk byråkrati. Denne makten er relativt synlig. Hvordan er den underliggende, usynlige makten i språket?

Jeg har underveis i søknadsanalysen erfart hvor vanskelig det er å lete etter en usynlig makt, uten lokalitet. Det har til tider vært problematisk å gjennomskue, eller prøve å gjennomskue den usynlige språklige makten som jeg i utgangspunktet var sikker på skulle være der. Det har til tider virket som empirien ikke har vært så interessant eller konfliktfylt som jeg trodde (eller ønsket) den ville være. Tekstene har blitt møtt med et konstruktivt blikk for å prøve treng gjennom de tilslørte maktstrukturene. Kjell Lars Berges tekstmaktdimensjoner 2 ”teksten som forekomst av en tekstnorm” og 3 ”teksten som representasjon av en viss ideologisk posisjon eller diskurs” (Berge 2003:31) som jeg redegjorde for i introduksjonen, fordrer bredde og åpenhet i analysen av tekstene. Søknadene er u håndgripelige, gjennomarbeida, konstruerte og nøkterne – slik søknader skal være. Dette er vanskelig å arbeide med. Men samtidig må jeg være åpen for og ta hensyn til det materialet mitt faktisk sier til meg. Problemene med å analysere søknader er like innfløkte som å analysere kunst: Det har vært vanskelig, om ikke umulig, å prøve å skille form og innhold. Denne vanskeligheten er imidlertid ikke negativt ladet. Ved å konstruere et skille mellom form og innhold, og ved å problematisere spenningsforholdet mellom dem, er det ut fra dette den spennende deduksjonen tar form; det er i denne konstruksjonen analysen vokser frem.

I analysen vil jeg i stor grad kartlegge hvordan søknadene er hos en anerkjent teatergruppe som årlig befatter seg med søknadsskriving til offentlige instanser. Kartleggingen er viktig fordi den skal illustrere hvordan bruken av kvalitetsbegrepet er eller ikke er tilstede i søknadene. Før jeg begynner med analysen vil jeg kort redegjøre for prosjektstøtteordningen slik den har tatt form, og hvordan søknadene her har en viktig funksjon i utvelgelsen av friteatergrupper.

4.4 Prosjektstøtteordningen

Støtteordningen for fri scenekunst slik vi kjenner den som prosjektbasert ble til i 1998. I 2001 skrev Nils Asle Bergsgard og Sigrid Røyseng en rapport på oppdrag for Norsk kulturråd, *Ny støtteordning – gamle skillelinjer*, der de tok for seg friteaterfeltet og den nye støtteordningen. Forfatterne skriver at det er mange grunner til at støtten gikk fra det som tidligere var driftstøtte til grupper til å bli prosjektstøtte. Blant annet hadde antall aktører på scenekunstfeltet økt, mens midlene som tilfalt ordningen ikke hadde økt like mye. Man mente også at det hadde utviklet seg en tildelingspraksis der uforholdsmessig mange ble tilgodesett med støtte under ordningen, og at det var vanskelig å tildele de enkelte søkerne store nok beløp til å ivareta profesjonalitet i deres kunstneriske virksomhet. I tillegg var det en oppfatning av at driftsstøtteordningen var utformet med 1970- og 1980-årenes vekst i feltet, og at den derfor var tilpasset virksomheter som organiserte seg som grupper (Bergsgard og Røyseng 2001:35). Dette førte til det forfatterne kaller en ”generasjonsbetinget tildelingspraksis” hvor en uforholdsmessig stor andel av tilskuddet gikk til gruppegenerasjonen på feltet, og at det dermed var blitt vanskelig for yngre aktører å komme til. I den nye ordningen lå det blant annet en målsetning om å styrke profesjonaliteten på det frie scenekunstfeltet. ”Heller enn å gi hver gruppe et beløp som ga dem muligheter til fortsatt eksistens, men som ikke ga dem skikkelige profesjonelle arbeidsvilkår, ville man spisse midlene og velge å gi noen prosjekter større bevilgninger” (Bergsgard og Røyseng 2001:35). I tillegg ville man skape mer fleksibilitet i ordningen. Ved å gå over fra driftstøtte til prosjektstøtte ønsket man i større grad enn tidligere å kunne fange opp nye og spennende initiativ på det frie feltet. Samtidig kom man vekk fra en situasjon hvor etablerte grupper mer eller mindre automatisk fikk videreført sin støtte. Forfatterne skriver at ”ved å vektlegge at støtten skulle gå til kunstneriske *prosjekter*, måtte alle gjennom sin søknad kunne dokumentere at de hadde betydelig kunstnerisk vilje og potensial” (Bergsgard og Røyseng 2001:35).

Det er nå søknaden som er avgjørende om prosjektet får støtte eller ikke, søknadens makt blir mye større i den nye ordningen. I rapporten redegjør forfatterne for hvordan kunstnerne de intervjuet er delt i synspunktene om søknadens økte betydning. Mens noen syntes det var en konstruktiv prosess å skrive søknad der man fikk klargjort ideene sine, opplevde andre det tungt og nedbrytende. Det økte fokuset på søknaden medførte at den språklige innpakningen til det kunstneriske prosjektet ble mer avgjørende. ”For å få søknaden til Kulturrådet innvilget må du beherske et akademisk, byråkratisk og intellektuelt språk.

Mange framhever dette som en byråkratisering som grunnleggende strider mot kunstens natur” (Bergsgard og Røyseng 2001:106). Jeg vil nå se på Baktruppens søknader.

Prosjektstøtteordningen har i dag vært virksom i over ti år, og muligens har synet på ordningen og søknadenes makt endret seg noe. Som jeg så ovenfor er frigruppen Klara frustrert over ordningens søknadsfokus. Men som jeg skal vise nedenfor, er det ”akademiske, byråkratiske og intellektuelle” språket som tidligere sies å ha preget søknadene nå blitt erstattet med et annet, altovergripende språk; markedslogikkens.

4.5 Språket i søknadene

4.5.1 Den markedslogiske pragmatisme

Det som umiddelbart slår meg i møtet med søknadene er deres klare og konsise form. Jeg hadde sett for meg mer kreative søknader. Det er i stedet en form for bedriftsøkonomisk pragmatisme i den språklige og innholdsmessige utformingen. Ordene *produksjon*, *strategi* og *nettverk* er blant de begrepene som gjentas og som har stor plass språklig og tematisk. Den seneste søknaden, som i skrivende stund er under behandling, har også skiftet navn fra ”Søknad om prosjektstøtte” til ”Søknad om produksjonsstøtte”. Wallström sier de skiftet navn for å konkretisere at det er produksjon midlene går til. Han sier at alt kalles prosjekt i dag, og at Baktruppen i seg selv er et prosjekt. Midlene Baktruppen søker om går til *produksjon*. Den første av de fire søknadene jeg har analysert, Søknad om produksjonsstøtte 2006-2008 som er skrevet av Øyvind Berg, er noe annerledes enn seneste søknadene og mer kreativ i utformingen. Ifølge Wallström ble dens noe eksperimentelle form tatt dårlig imot av søknadsbehandleren i Norsk kulturråd. Kunstneres kreativitet bør begrenses i søknadenes språk. Kunstnerens praksis kan presenteres byråkratisk, kunstneren driver kunstproduksjon.

4.5.1.1 Produksjon

De tre seneste søknadene bærer preg av at et slags markedslogisk, eller bedriftsøkonomisk språk dominerer søknadsdiskursen. Begreper som vanligvis ikke forbindes med kunstnerisk virksomhet, blir brukt for å beskrive gruppens kunstneriske aktivitet. I søknaden for basisordningen står det:

Vi ønsker å kunne frigjøre medlemmer fra andre oppdrag slik at vi kan arbeide mer Adhoc og i noen produksjoner ha lengre produksjonsperioder og researcharbeid. Etter lang tid med *lavbudsjettproduksjoner* og lave honorarer ønsker vi *realistiske produksjonsforhold* som kan *forbedre alle ledd i produksjonen og driften*. Samtidig vil vi kunne utvide våre *internasjonale produksjonsmuligheter* ved å ha en økonomisk egenandel.

(Søknad om basisfinansiering 2009:6, min uthevelse)

Det er tydelig at det å skape kunst er byttet ut med å produsere kunst – kunstproduksjon er et nivå eller ledd i driften av friteatergruppen. Tidligere i samme søknad står det tilnærmet likt: ”Vi ønsker en posisjon hvor vi kan ta større kunstneriske risikoer. (...) Samtidig ønsker vi realistiske økonomiske produksjonsforhold som kan forbedre alle våre drifts- og produksjonsledd.” (Søknad om basisfinansiering 2009:3). Det er en naturlig beskrivelse av egen virksomhet som en slags kunstbedrift. Bedriftsorienteringen bidrar kanskje til en slags legitimering av bevilgningene – den økonomiske støtten det søkes om investeres i en organisasjon som i sin tur vil produsere kunst på høyt nivå. Gjennom dette språket får vi (i hvert fall inntrykk av) en slags resultatorientert kunstproduksjon hos Baktruppen, og dette forsvarer og legitimerer bevilgninger fra myndighetene. Ved å gjentatte ganger bruke ordene *produksjon* og *produsenter*, fremstiller de seg på en måte som en kunstbedrift det lønner seg å investere i.

Det økonomiske perspektivet blir også påpekt direkte i søknadene: ”Økonomiske innstramminger har i de siste årene vanskeliggjort vår produksjonsform på internasjonale arenaer/institusjoner. På den annen side skaper dette et handlingsrom for en mer effektiv bruk av norske støtteordninger” (Søknad om prosjektstøtte 2007:3), og ”De kulturelle midlene og overskuddet befinner seg innenfor våre egne landegrenser” (Søknad om basisfinansiering 2009:3). Baktruppen henspiller direkte på Norsk kulturråd og de kulturelle og økonomiske midlene som skal bidra til at deres produksjon opprettholdes. Disse økonomiske midlene er fremstilt nødvendige for at Baktruppen kan fortsette sin kunstproduksjon av god og nyskapende kunst. Den pragmatismen som kommer til uttrykk her sier oss noe om hvordan nye forståelser av kunstens autonomi gjør seg gjeldende hos mange av dagens kunstnere. Tradisjonelt kan autonomi og pragmatisme til en viss grad tolkes som motsetninger – i vårt tilfelle blir en pragmatisk holdning til kunstproduksjon viktig for å produsere kunst, autonom eller avautonomisert.

Det virker som en vedkjennelse fra gruppens side om at kunstpraksisen i Norge og internasjonalt er blitt mer konkurranseorientert: ”Vi ønsker å konkurrere med andre grupper og oppdragsgivere og avlaste medlemmene for eksterne oppdrag” (Søknad om basisfinansiering 2009:5). Det ser ut som en markedslogikk trenger seg inn i søknadsformen

og i bevisstheten til kunstnerne da de i søknaden må selge sin "kunstbedrift" i et konkurransemarked til kjøpere. Kjøperne i denne sammenheng er både publikum og norske myndigheter. Søknaden blir stående i et spenningsforhold mellom markedsøkonomiske og kunstteoretiske begreper, produksjon og performance står side om side. Markedsøkonomiske begreper virker inn på fremstillingen av kunstproduksjonen. Kunstens identitet i søknaden er vanskelig å formidle uten å bruke søknadsteknisk terminologi. Anne-Britt Gran skriver i *Kunst og kapital. Nye forbindelser mellom kunst, estetikk og næringsliv* (Gran/De Paoli 2005) om de ulike synene på identitet i markedsføringsfagene og kulturfagene. Kulturfagene og markedsføringsfagene har beveget seg nærmest i motsatt retning når det kommer til synet på identitet:

Mens kulturfagene har dekonstruert enhver kulturell identitet og hele den filosofiske identitetsforståelsen som har preget oss siden antikken, har markedsføringsfaget, anført av merkevarebyggingsteorien, beskjeftiget seg med å konstruere den konsistente og identiske merkevaren tilpasset et globalt marked.

(Gran/De Paoli 2005:190)

Gran skriver videre at når vi tar for oss begrepet identitet i de humanistiske fagene, undersøker vi hva det er og betyr i historisk, filosofisk, estetisk og maktpolitisk perspektiv. Vi utforsker og problematiserer identitet i forhold til historie, tradisjon, sjanger, nasjonalisme, kolonialisme, rasisme osv. I markedsføringsfaget derimot, skriver Gran at identitet er et praktisk anliggende, noe vi må forholde oss til når vi konstruerer effektive merkevarer: "Hvis den eksisterende identiteten ikke fungerer eller er klar og kommuniserbar nok, går man bokstavelig inn og konstruerer en ny. Identitet er noe man *gjør*. Og man gjør det for et formål; profit" (Gran/De Paoli 2005:190).

De ulike tilnærmingene til identitet kan overføres på kvalitet i forhold til søknadene. Kvalitet er noe man gjør, altså produserer, så lenge forholdene ligger til rette for effektiv produksjon. Mer kvalitetskunst gir mer bevilgninger - med effektiv kunstproduksjon er sjansen for å produsere høykvalitetskunst større. Dette vil man gi inntrykk av i søknaden. Baktruppen skriver at en av deres målsetning er å produsere god og nyskapende scenekunst med særlig vekt på her og nå-situasjonen (Søknad om prosjektstøtte 2007:22). Markedsbegreper og kunstbegreper virker side om side i søknadene. Dette er en sentral del av søknadsdiskursen. Kvalitetsbegrepet blir ikke anvendt direkte beskrivende, men som en konsekvens eller del av en produksjonspraksis.

4.5.1.2 Strategier

Det er også bedriftsøkonomiske trekk ved Baktruppens holdning til markedet de er en del av. Baktruppen snakker om strategier for å nå ut til publikum og nye publikumsgrupper, og dette er særlig i fokus i de siste søknadene. Baktruppen skriver: ”Tilgjengelighet, engasjement og formidling som ulike strategier vil derfor manifestere seg i flere av prosjektene i søknadsperioden” (Søknad for basisfinansiering 2009, søknad om produksjonstøtte 2010). En slik tredelt strategi med tre begreper er vanlig i store bedrifter og i bedriftsledelsesteori. Det er et slags slagord eller motto, og fungerer både som identitetsskapende innad i bedriften og som markedsføringsstrategi utad mot publikum (eller ”forbrukerne” som det heter i markedsføringsfaget). For eksempel er bilselskapet Volvo sine verdier ”kvalitet, sikkerhet og miljø” (Volvos hjemmeside 05.10.2009), DnBNord sine verdier er ”reliability, simplicity and dynamics” (DnBNords hjemmeside 05.10.2009), mens Norsk Hydros strategi er at de følger et sett med prinsipper de kaller ”The Hydro way: vårt formål, våre talenter, våre verdier” (Hydros hjemmeside 05.10.2009).

Det kan kanskje diskuteres om Baktruppens strategi ”tilgjengelighet, engasjement og formidling” er deres grunnleggende verdier som kunstnergruppe. For bedriftene er disse strategiene en del av en markedsstrategi med formål om å skape et sterkt merkevarenavn. I vårt tilfelle er avsenderen en kunstnergruppe, og den kunstneriske virksomheten lar seg ikke på samme måte fange i enkle strategibegreper. Likevel er det en interessant vending Baktruppen har gjort i de siste søknadene ved å lage en slags publikumsvennlig *strategi*. Å nå ut til publikum er en viktig kulturpolitisk satsning, og senere skal jeg gå nærmere inn på publikumsfokuseringen i søknadene.¹⁷

4.5.1.3 Internasjonalt nettverk

Andre begrep som gjentas i søknaden er *nettverk* og *internasjonal*. Under intervjuet med Wallström var dette også et tema. Nettverket Baktruppen har opparbeidet seg i løpet av så mange år med internasjonal virksomhet er helt klart en form for kvalitet hos gruppen. Dette er også tydelig i søknadene. De ønsker i tillegg å videreutvikle nettverket sitt. I den seneste prosjektsøknaden skriver de:

¹⁷ Om kulturpolitisk satsning på publikum, se blant annet Stortingsmelding nr. 32 2007-2008 s. 15 om mål for tilskudd til fri scenekunst.

I søknadsperioden vil Baktruppen prioritere følgende kontakter for å utvide denne delen av vårt *nettverk*: (...) Vi arbeider med flere arrangører og co-produsenter i Europa og fortsetter å utvide vårt *nettverk* der. Vi vil prioritere vårt eksisterende *nettverk* i Nederland, Belgia, Tyskland, Irland, UK og Østerrike, og vil videreutvikle *nettverket* i USA og Canada. Utenfor disse landene søker vi også mulige *samarbeidspartnere* i Hviterussland, Russland, Ukraina, Kroatia, Bosnia og Serbia etc.

(Søknad om produksjonstøtte 2010:7, min uthevelse)

Nettverksbyggingen viser også at deres virksomhet er preget av at de befinner seg i et konkurranseorientert samfunnsfelt. Å knytte kontakter er like viktig i kunstverden som i bedriftsverden, og dette velger de å vise i søknadene. Det betyr at Baktruppen stadig er på jakt etter nye kontakter, nye samarbeidspartnere og nye miljøer å produsere kunst ut ifra. Inntrykket av Baktruppen som en effektiv og nettverksbyggende teatergruppe bygges opp: ”Baktruppen skal fortsette å videreutvikle sin produksjonsform og nettverk gjennom å initiere internasjonale samarbeidsprosjekter med andre utøvere” (Søknad om basisfinansiering 2009:3).

Baktruppen legger vekt på deres lange fartstid i bransjen flere steder i søknadene.

Baktruppen vil i søknadsperioden artikulere, og tilspisse vårt prosjekt etter 23 år som utøvende performancegruppe. Vi har en lang internasjonal karriere bak oss, med over 50 produksjoner og spillinger på et par hundre utenlandske scener, men ønsker nå å utvide virksomheten på den internasjonale scenekunstarenaen og befeste vår posisjon i andre deler av verden.

(Søknad om prosjektstøtte 2010:3)

Det er blant annet deres brede internasjonale nettverk og deres lange produksjonshistorikk som gir dem mulighet til å bruke dette konstruktivt i en søknadssammenheng, de kan bruke det som salgsargumenter for søknadsleseren. Vi kan her se at den språklige makten befinner seg i det søknadsspråket som til en viss grad tvinger kunstnerne til å ta i bruk markedsøkonomiske begreper for å kunne ”selge sin kunst” til myndighetene. I dette perspektivet er det ikke rom for definisjon av kvalitet utover det som kan produseres for et publikum på en mest mulig effektiv måte.

Bergsgard og Røyseng skriver i Kulturrådsrapport nr. 23 *Ny støtteordning – gamle skillelinjer* (2001) at det er karakteristisk at Kulturdepartementet fokuserer på publikum, tilgjengelighet og kostnadseffektivitet i sitt forsøk på å sette opp et styringssystem for scenekunstinstitusjonene. Disse målsetningene overfor institusjonene representerer en forståelsesramme som skiller seg sterkt fra den rent kunstfaglige tenkemåten, slik den et stykke på vei kommer til uttrykk gjennom retningslinjene for støtteordningen til fri scenekunst (Bergsgard og Røyseng 2001:63). Videre skriver de at konsekvensen av dette er

gjørne at man adopterer det språket og de verdiene som er karakteristisk for departementet når man henvender seg dit i håp om å få gjennomslag for sine interesser. Dette ser man ikke minst i den frie scenekunstens hyppige poengtering av hvor mange forestillinger den produserer, hvor stort publikum den har og hvor lite midler man har til rådighet: ”Organisasjoner som er avhengige av ressurser og legitimitet fra en bestemt instans, vil med stor sannsynlighet tilpasse seg det språket, de målsettingene og de organiseringsformene som karakteriserer den organisasjonen de er avhengige av, i dette tilfellet staten” (Bergsgard og Røyseng 2001:63). Nå ser det imidlertid ut som at statens språk har blitt markedsøkonomisk.

4.6 Kvalitetsbegrepet i søknadene

Selv om det i søknadene ikke er en konkret definisjon av hva som gjør Baktruppens aktiviteter til høykvalitetskunst, blir det likevel artikulert en rekke egenskaper som kan tolkes som kvaliteter ved deres kunst.¹⁸ I det følgende ser vi nærmere på hva søknadene formulerer som kunstnerisk kvalitet, og hva slags språk dette formuleres i.

4.6.1 Scenekunstens virkelighetskonfronterende egenskaper

Det som tydeligst står frem som en viktig egenskap hos Baktruppen er deres holdning til performance og liveart som del av samfunnet ”utenfor kunstsamfunnet”. Gruppen ser på performancefeltet som en viktig del i utviklingen av samfunnet: ”Vi mener at scenekunstfeltet er opphav til mange av de vesentlige vendinger som har skjedd og skjer i sistnevnte samfunn” (Søknad om produksjonstøtte 2010:4) og ”Vi ønsker å styrke performancefeltet som en viktig aktør i offentligheten og åpne for dialog og diskusjon om performance og liveart sin plass og betydning i samfunnet rundt kunstsamfunnet” (Søknad om basisfinansiering 2009:5).

Baktruppen vil utfordre den alternative scenekunstens rammer og tydeliggjøre performancetradisjonens relevans som virkelighetskonfronterende:

¹⁸ Jeg har lagt merke til at begrepet kvalitet mange steder i min oppgave har gått fra ”kvalitet” i bestemt form til ”en kvalitet” og ”kvaliteter” i ubestemt form. Det pluralistiske kunstsynet har i stor grad påvirket meg som forsker i diskursen. Jeg har selv ubevisst inkorporert endringen i terminologibruk i min omgang med begrepet. Som jeg så i kapittel 3, er den pluralistiske forståelsen av kunst en utfordrende kraft til kunstens autonomi og til forståelsen av begrepet kunstnerisk kvalitet. Det *pluralistiske* vil jeg berøre på en litt annen måte senere i oppgaven, da jeg ser at kvalitetsbegrepet i stor grad kan knyttes til det *relative* (i Kapittel 5: Kvalitetsbegrepet i kulturpolitikken).

Baktruppen vil i praksis vise til at deler av scenekunsten bør produseres utenfor tradisjonelle og alternative scenekunstinstitusjoners konforme og populærkulturelle programmerklæringer. (...) Baktruppen skal bruke perioden til å fortsette med å produsere politiske frispill, aksjoner og korte forestillinger som baserer seg på faktiske hendelser som konfronterer kunsten med virkeligheten, eventuelt kunstens manglende mulighet til å foreta en slik virkelighetskonfrontasjon.

(Søknad om basisfinansiering 2009:5)

Baktruppen utfordrer den alternative scenekunstinstitusjonen som de også er en del av. Baktruppen går utover dens rammer, nesten bakover. Deres virkelighetskonfrontasjon utforsker, eller utvisker, kunstens autonomi. Dette er for eksempel tydelig i gruppens utforskning av andre publikumsgrupper og nye rom og steder å opptre på. Gruppen spiller like gjerne for kuer på et jorde i Levanger som for publikumet i en black box i Belgia.¹⁹ Avantgardens retorikk vil blant annet føre kunsten tilbake til virkeligheten. Kunstens distinksjonsstrategi fra andre samfunnssfærer skal utforskes på samme måte som kunstens formstrategier. Kunst og virkelighet er et sentralt aspekt ved avantgardismens manifest. Hos Baktruppen spiller virkeligheten en avgjørende rolle på flere måter. De viser nemlig også at de har mulighet til å gjøre det motsatte enn å konfrontere virkeligheten, det vil si lukke den ute. I Søknad om prosjektstøtte 2006 skriver de om prosjektet *Norgesrevyen NOK*, der de skulle lage en produksjon for Norges 100årsfeiring. Gruppen avlyste denne forestillingen og spilte i stedet Dario Fos farse *Lik til salgs*.²⁰ De skriver:

Da vi leste Hydros selvrepresentasjon på nettet, sto det tindrende klart: Dette er en hoffkultur, som det er vanskelig å gjøre noe effektivt med, fordi folk er så vant til den. Man krever verken rasjonalitet eller ærlighet av en økonomisk gigant som Hydro. Man krever ikke engang normal anstendighet. I forbindelse med Hydros 100årsfeiring i Frognerparken august 2005, nektet konserndirektør Eivind Reiten (...) å ta avstand fra konsernledelsens initiativ overfor de tyske okkupantene allerede i april 1940, han antydte til og med at han ville gjort det samme i dag. Ingen ble opprørt av den grunn. Man er da pragmatisk!

Stilt overfor slike – i våre øyne – *uakseptable holdninger*, valgte Baktruppen i dette tilfelle å snu oss motvillig vekk fra det, og spille teater i stedet (...): Virkeligheten ble for påtrengende, og *vi flyktet inn i kunsten*.

(Søknad om prosjektstøtte 2006:56, min uthevelse)

Nedenfor skal jeg ta for meg politiske aspekter ved Baktruppens kunst. Det etiske og politiske knyttes tett sammen. Som vi skal se har etiske kriterier i mange sammenhenger, da særlig i kunstkritikken, blitt vel så sentrale i bedømmelsen av kunstverk som estetiske kriterier.

¹⁹ Førstnevnte er forestillingen *Kvakk* (1998)

²⁰ Fordi historien i seg selv har et påfallende farsepreg, ble det lettere for Baktruppen å spille en farse (Søknad om prosjektstøtte 2006:55).

4.6.2 Politikk = etikk = estetikk?

Et annet viktig element i Baktruppens kunst og i bevisstheten om den, er det etiske perspektivet i produksjonene. I forbindelse med deres virkelighetskonfrontering er den politiske brodden tydelig i både verkene og i søknadene. Flere steder i søknadene er det bevisste formuleringer rundt nasjonale og internasjonale politiske temaer. I den siste søknaden, *Søknad om produksjonstøtte 2010*, står det om deres planlagte produksjon *Den stille krigen/The quiet war*.²¹

Våren 2009 spilte Baktruppen i Hanoi. Det slo oss da, hvordan Vietnam-krigen, som bl.a. var avgjørende for radikaliseringsen av et par generasjoner i den vestlige verden, er underkommunisert i ettertid. Parallelt med at land som Norge har fått en voksende vietnamesisk befolkning, har mindre og mindre blitt sagt om landet, kulturen, og historien de kommer fra. Hvorfor er det sånn? Denne produksjonen er tenkt som et samtidshistorisk opplysningsprosjekt, der vi vil legge vekt på de fortreningsmekanismene som ble satt i verk da USA tapte krigen. (...) Videre er det et tankekors, at dette landet som sto så lang framme i bevisstheten hos mennesker på 1960- og 1970-tallet, sakte og sikkert har forsvunnet fra agendaen og nå bare omtales som turistmål eller i forbindelse med Statoils engasjementer i området. Hvordan kan noen av vår tids mest tragiske hendelser gli så lett ut av bevisstheten?

(Søknad om produksjonstøtte 2010:11)

Baktruppens bevisstgjøring rundt politiske hendelser kan sees som en viktig kvalitativ egenskap ved deres produksjoner. Kunstens autonomi kan utfordres når etiske temaer og politiske perspektiver blir vektlagt som kunstneriske egenskaper. Det vokser frem andre måter å betrakte kunstnerisk kvalitet på. Differensieringen av kunsten og den kunstneriske sfære som ble gjort på slutten av 1700-tallet, skillet mellom kunsten og moralen som Kant skrev sine kritikker om, er utfordret fra mange kanter, både innad i kunstverden selv og utenfra. Innledningsvis skrev jeg at renhetsideologien som har preget oss siden modernismen de siste tiårene har blitt erstattet av en form for utprøving og feiring av en ny pluralisme i kunsten. En postmodernismens interesse for blandingen, hybridene; det urene. Baktruppens kunst kan betraktes ut fra et slikt urent og hybrid perspektiv. Kvalitetsbegrepet får her andre funksjoner enn å være validitet for god eller dårlig kunst. Vi har i stedet å gjøre med gradsnivåer av ulike egenskaper, det er snakk om mer eller mindre i stedet for enten-eller; det som Anne-Britt Gran innlemmer i hennes begrep om ”den pragmatiske kvalitetstypen” (Gran 2001b:122).²² Det er verken kontroversielt eller nytt å lage eksplisitt politisk kunst, ei heller evaluere den. Etiske standpunkter blir en del av et postmodernistisk kunstnerisk kvalitetskriterium.

²¹ Navnet *Den stille krigen* gir i seg selv inntrykk av et politisk ståsted. Hva er det man ser det stille i forhold til? Blant annet i forhold til medienes fokus og oppmerksomhet, og denne krigens plass i vår historiske bevissthet?

²² Se kapittel 3.4.1 Ulike kvalitetstyper i kulturpolitikken.

Baktruppen skriver i de to siste søknadene at "ubehag, absurditet, eksentrisitet, tvil og ren og skjær glede, er sentrale aspekter ved våre produksjoners estetiske og politiske dimensjoner (Søknad om produksjonstøtte 2010:4). Dette har Baktruppen hentet direkte fra den engelske kunstkritikeren Claire Bishop, fra hennes artikkel "The Social Turn: Collaboration and its Discontents" (2006). Det er imidlertid ingen referanse i Baktruppens søknad til Bishop eller hennes artikkel. Bishop spør i "The Social Turn" hvilke kriterier som brukes for å evaluere sosialt engasjert kunst (socially engaged art). Hun påstår at en god del av disse kunsthendelsene, såkalt "collaborative art", i hovedsak fokuserer på kunstnerens prosess og intensjoner, eller prosjektenes forbedrende effekter på samfunnet. Utelatt er diskusjoner om verkenes estetiske betydning:

But the urgency of this political task has led to a situation in which such collaborative practices are automatically perceived to be equally important artistic gestures of resistance: There can be no failed, unsuccessful, unresolved, or boring works of collaborative art because all are equally essential to the task of strengthening the social bond. While I am broadly sympathetic to that ambition, I would argue that it is also crucial to discuss, analyze, and compare such work critically *as art*.

(Bishop, communityarts.net 2006:3)

Bishop viser til kunstnere som klarer å kombinere det estetiske og sosiale, og som klarer å tenke det estetiske og det sosiale/politiske sammen, i stedet for å erstatte kunstneriske egenskaper med etiske perspektiver: "I would argue that (...) discomfort and frustration – along with absurdity, eccentricity, doubt or sheer pleasure – can (...) be crucial elements of a work's aesthetic impact and are essential to gaining new perspectives on our condition" (Bishop, communityarts.net 2006:6). Baktruppen har oversatt og lånt denne frasen direkte fra Bishop. De viser at de i stor grad er bevisst deres kunstneriske posisjon og deres posisjon som scenekunstgruppe, som spiller på og kommenterer både politiske, etiske og estetiske kvaliteter.

4.6.3 Scenekunstens umiddelbarhet

I tillegg til å fastholde utvekslingen mellom kunsten og virkeligheten, vil Baktruppen skape ny bevissthet rundt scenekunsten og dens form. De vil sette selve situasjonen på spill og utnytte det uforutsigbare i her og nå-formen, skape åpenhet, forvirring og forstyrrelse (Søknad om basisfinansiering 2009:5). Baktruppen er både situasjonsbevisst og realitetsorientert. Situasjonene og omgivelsene spiller en stor rolle i utformingen av deres kunst. "Baktruppens agenda er å maksimere samtidigheten og det unike ved her&nå-situasjonen. Vi iscenesetter

ikke bare oss selv og de historiene vi forteller, men hele situasjonen vi inngår i” (Søknad om prosjektstøtte 2007:20). Dette vises i både produksjons- og uttrykksform. De skriver at det er kunstnerisk nødvendig å holde situasjonen åpen for tvil, dissens og forandring for å kunne utvikle det umiddelbare og situasjonsspesifikke. Den sosiale forstyrrelsen internt og eksternt er like viktig som solidaritet og kollektiv produksjonsvirksomhet i produksjonen av kunst (Søknad om produksjonstøtte 2010:4). Kunstneriske kvaliteter ved Baktruppen blir det umiddelbare og tilfeldige i situasjonen. Øyvind Berg skriver om kunstens utilregnelighet: ”Det er med kunsten, som med FI [fienden]: den kommer snikende om natta, når man minst venter det. Med panikk og rutine kan vi lære oss å være på vakt, men vi veit lite om hvor den kommer fra, og når” (Søknad om prosjektstøtte 2006:21).²³

Frasen som jeg nevnte ovenfor, som Baktruppen har lånt fra Claire Bishop, er også en form for konkret artikulering av spesifikke kunstneriske egenskaper ved Baktruppens arbeid; ”ubehag, absurditet, eksentrisitet, tvil og ren og skjær glede” (Søknad om produksjonstøtte 2010:4). En slik artikulering av kvaliteter viser at selv om Baktruppens kunst kan være vanskelig å språkfeste, er den likevel ikke helt uhåndterbar i en kunstnerisk bedømmelse. Der Baktruppen går på tvers, eller bakover, i kunstnerisk sammenheng, er de også avhengig av en form for språklig bedømmelse for å kunne forsvare økonomisk støtte. Kvalitetsparadokset til Bjørkås er synlig her; ”Etterspørselen etter evaluering av kunstnerisk kvalitet øker omvendt proporsjonalt med muligheten for å operasjonalisere hva kunstnerisk kvalitet er” (Bjørkås 2004:115). Baktruppen må selv operasjonalisere ”kvaliteter” ved sin egen virksomhet, slik får de makt over sin egen kunst. I Søknad om prosjektstøtte 2006-2008 står det om målsetningen deres: ”Hovedprosjektet er å produsere *god* og *nyskapende* scenekunst, med særlig vekt på det *unike* og *forgjengelige* ved live-situasjonen” (Søknad om prosjektstøtte 2006:62, min uthevelse). Her sammenfatter Baktruppen på en uventet konkret måte deres egen kunst og kunstneriske fokus. Man kan her tydelig se at det opereres med to ulike språkstrategier; en kunstnerisk og en økonomisk (eller kulturpolitisk). Disse kolliderer av og til og skaper noen interessante paradokser: Kunstnernes *målsetninger* må artikuleres, kunstnerne må *produsere* scenekunst med vekt på *forgjengelighet*.

En annen konkretisering av en egenskap ved Baktruppens prosjekter, en slags kvalitativ egenskap, er den teoretiske interessen som drøftes rundt deres produksjoner og historie. Jeg vil nå diskutere dette, før jeg ser på fokuset på publikum i Baktruppens søknader.

²³ Dette ble skrevet om prosjektet *36 battles of European History*, hvor Baktruppen spilte militære og bygget et forsvarsverk med skyttergraver i en park midt i byen Kortrijk, Belgia.

4.6.4 Scenekunstens teoretiske interesse

Baktruppen vektlegger i søknadene sine viljen til og behovet for å dokumentere og historisere deres produksjoner og aktivitet i over tjue år, eller som de formulerer det selv; de vil artikulere deres posisjon og deres prosjekt etter 20 år som utøvende performancegruppe (Søknad om prosjektstøtte 2007:4). Gruppen skriver om dette direkte til Norsk kulturråd i en av søknadene: ”Vi håper at Kulturrådet kan være med på å støtte dette prosjektet, slik at vi kan ta vare på en frigruppes dokumentasjon av 20 år med scenekunst” (Søknad om prosjektstøtte 2007:28). Baktruppen ønsker å sammenfatte deres historikk i dokumenterbare medier for å gjøres tilgjengelig for andre aktører og virksomhetsfelter, i tillegg til å finne sin posisjon og plassering i kunsthistorien. Baktruppens daværende produsent Christopher Hewitt skriver hvorfor dette er viktig for Baktruppen:²⁴

The project will help to establish Baktruppens' position in the contemporary history of European theatre practice, where the long term influence of an artistic group is primarily judged by the influence they have on the subsequent generation of theatre makers. (...) It is high time that Baktruppen established itself in a similar critical position and this project and the related documentation project are important steps in achieving this.

(Søknad om prosjektstøtte 2007:27)

En del av dette dokumentasjonsprosjektet var boken som ble gitt ut september 2009, *Performance art by Baktruppen. First part*, redigert av Camilla Eeg-Tverbakk og Knut Ove Arntzen, der ulike teoretikere har skrevet om Baktruppen, i et forsøk på å dokumentere deres virksomhet og se deres aktiviteter i et internasjonalt perspektiv av samtidskunst og performanceteori. Graden av teoretisk interesse er et kvalitetskriterium som Anne-Britt Gran presenterer som del av den pragmatiske kvalitetsforståelsen. Hun skriver:

At handlingen blir gjort til gjenstand for teoretisk interesse hos akademikere, kritikere og intellektuelle, betraktes som en kvalitet. Den teoretiske interessen flytter handlingen, som allerede er avsluttet, over i en bevarende diskurs der den kan fortsette å virke og være nyttig for tanken. I hvilken grad ble kunsthandlingen funnet teoretisk interessant? På hvilken måte var handlingen interessant? Hvem fant den teoretisk interessant?

(Gran 2001b:122)

Baktruppen betraktes med stor grad av teoretisk interesse, og dette kan betraktes som en kunstnerisk kvalitet. De skriver selv om eget arbeid: ”vårt arbeid har en originalitet og radikalisme som vekker interesse hos ulike deler av performancefeltet” (Søknad om

²⁴ I dette sitatet snakker han om *It doesn't workshop*, Baktruppens utvidede og iscenesatte workshop i samarbeid med ulike utdanningsinstitusjoner som ender opp i en forestilling.

prosjektstøtte 2007:6). Baktruppen har kunstnerisk kvalitet i både praktisk og teoretisk perspektiv.

4.6.5 Publikum som strategi

Det er også et ønske fra Baktruppen om å gjøre kunsten deres tilgjengelig for nye og andre publikumsgrupper. I Søknad om prosjektstøtte 2007 er det stort fokus på tilgjengelighet. En annen grunn for dokumentasjonsprosjektet er å utvide publikum ved å tilgjengeliggjøre produksjonene: ”Hensikten med dette prosjektet er å gjøre gjemt og glemt materiale tilgjengelig for en offentlighet. Gjennom dette prosjektet ønsker vi å utvide publikum og samtidig etablere en kritisk og historisk plass for Baktruppens arbeid” (Søknad om prosjektstøtte 2007:28).

Publikumsvennlighet er et viktig mål i den nye scenekunstmeldingen, Stortingsmelding nr. 32 2007-2008, *Bak kulissene*. Her er fokuset på publikum stort. Under Norsk kulturråds mål for scenekunst og departementets mål for scenekunst, står det formulert målsetninger for henholdsvis det frie og institusjonelle scenekunstheltet. Det er viktig for begge instanser å legge til rette for at forestillinger som produseres når ut til et bredt og mangfoldig publikum. Kulturrådets strategi innebærer blant annet ”Å nå et bredere publikum gjennom å etablere nye visningsarenaer og formidlingsmåter og å sikre en dokumentasjon av scenekunstproduksjoner i feltet” (St. meld nr. 32 2007-2008:16). Departementets hovedmål er å ha et scenekunsttilbud av høy kunstnerisk kvalitet, som er mangfoldig, nyskapende og utfordrende og som når hele befolkningen og forvalter kulturarven (St. meld nr. 32 2007-2008:16). Noen fremgangsmåter for å nå hele befolkningen er blant annet å ha ”klare strategier i institusjonene for å nå et bredere publikum, styrke produksjon og formidling av forestillinger rettet mot barn og unge og styrke formidlingen av scenekunst til områder med lav dekning” (St. meld nr. 32 2007-2008:16). Publikum er altså viktig i kulturpolitikk, og publikumsfokuset kommer til uttrykk i Baktruppens søknader.

I forhold til Baktruppens mange fremvisninger i forskjellige lokaler, er også publikum en viktig faktor. Deres leide lokale i Dælenenggata 31 er for eksempel gjort om til et lite teater. De sier selv de har bygget opp et unikt, lite teater i et virkelig miljø. ”(...) Det lille teatret vil kanskje ikke revolusjonere norsk kulturliv og -formidling, eller øke Baktruppens publikumsoppslutning radikalt, men det vil i alle fall gi publikum en eksklusiv opplevelse utenom allfarvei” (Søknad om prosjektstøtte 2007:23).

I tillegg til å tilrettelegge for publikum i ett lokale, er mye av Baktruppens virke å utforske andre lokaliteter. De vil utfordre deres uttrykk og innhold i andre sammenhenger, og som vi så ovenfor; utnytte situasjonen. ”Ved å opptre i ulike sammenhenger oppnår Baktruppen en utfordrende forskjellighet i arbeidsform og uttrykk, samtidig som det gir et stort og mangfoldig nettverk og en unik mulighet for å kommunisere med et svært uensartet publikum” (Søknad om basisfinansiering 2009:4). Ved å ha mindre steds og situasjonsspesifikke produksjoner, og ved å opptre i ulike sammenhenger, gir det gruppen en anledning til å kommunisere med flere og andre typer mennesker enn vanlig. ”Baktruppen skal (...) fortsette å gjøre våre aktiviteter og den frie scenekunsten tilgjengelig for nye publikum” (Søknad om produksjonstøtte 2010:3). Publikumsfokuset kommer tydelig til uttrykk i søknadene til Baktruppen, det er en del av strategiene *tilgjengelighet* og *formidling*.

Jeg har i dette kapitlet tatt for meg kvalitetsbegrepets ulike fasetteringer og definisjoner slik det kommer til uttrykk på forskjellige måter hos scenekunstaktører på det frie feltet. Språket som preger kvalitetsdefinisjonene er det markedslogiske språket. *Produksjon*, *strategier* og *nettverk* er begreper som preger søknadene og intervjuene med Baktruppen. Hos Klara ser vi en litt annen holdning til kvalitetsbegrepet, de har et mer idealistisk kvalitetssyn der det først og fremst er det helhetlige kunstneriske verket som har betydning i bedømmelsen av kvalitet. Videre kan vi se scenekunstens virkelighetskonfronterende egenskaper som en viktig kvalitet, etiske kvalitetskriterier er like viktig som estetiske kvalitetskriterier. Det umiddelbare ved scenekunstens natur gjør den også egnet til å fremstille høykvalitetskunst. Publikum utgjør en viktig faktor i definisjonen av kvalitet; *formidling* og *tilgjengelighet* av produksjonene vektlegges i Baktruppens søknader, markedslogikkens språk har makt i definisjonen av kunstnerisk kvalitet.

I det følgende skal vi se hvordan kulturmyndigheter forholder seg til og definerer kvalitetsbegrepet, både i mine intervjuer og i stortingsmeldingene fra Kulturdepartementet. Det er i noen sammenhenger likhetstrekk i hvordan myndigheter og kunstnere bruker kvalitetsbegrepet. Hva slags språk er det som dominerer kvalitetsdefinisjonen her? Hvilket språk har makten i definisjonen av kunstnerisk kvalitet? Jeg vil nå gå over i siste del av analysen, det vil si analysen av kvalitetsbegrepet i norsk kulturpolitisk kontekst.

Kapittel 5: Kvalitetsbegrepet i kulturpolitikken

Problemstillingen min dreies rundt spørsmålet om hvordan det finnes en form for språklig makt i definisjonen av kunstnerisk kvalitet. I denne delen av oppgaven undersøker jeg hvordan norske kulturmyndigheter omtaler kvalitetsbegrepet. Det analyseres både skriftlige kilder og uttalelser fra sentrale personer i norsk kulturpolitikk og forvaltning. Hvordan defineres kvalitet i denne byråkratiske delen av scenekunstheltet? Jeg vil se på hvordan begrepet kvalitet anvendes, og som vi skal se; hvordan man unnviker og oppløser det. Hvordan utøves språklig makt i definisjonen av kunstnerisk kvalitet?

5.1 Analyse av intervju

Som jeg skrev i metodekapitlet, har jeg intervjuet fire personer med ulike posisjoner i norsk kulturpolitikk og forvaltning.²⁵ Tre av fire informanter ønsker altså anonymitet i oppgaven. Begge informantene fra Norsk kulturråd jobber i administrasjonen. Den ene informanten har imidlertid en stilling som er definert som både administrativt og faglig, denne kalles B. Jeg bruker betegnelsen A på den andre informanten med administrative oppgaver.

Den ene informanten fra Kulturavdelingen i Kulturdepartementet (KKD), som er ansatt med høy stilling i embetsverket, blir heretter kalt C. Den eneste informanten som ikke krever anonymitet, er kulturminister Trond Giskes politiske rådgiver Trine Synøve Lie Larsen. Jeg har valgt å ikke anonymisere sistnevnte, etter godkjennelse fra Lie Larsen selv. Grunnen til dette er at hun, til forskjell fra de andre informantene, er politisk ansatt. Der de andre informantene representerer embetsverket og en kulturpolitisk etat (Kulturrådet), er Lie Larsen i en stilling som skiftes ut med jevne mellomrom. I tillegg har hun mindre stringente forvaltningsmessige oppgaver og mindre å tape ved å stå frem med fullt navn.

5.2 Kvalitetsbegrepet i intervjuene

Jeg har spurt informantene konkret om hvordan de forholder seg til kvalitetsbegrepet.²⁶ Informantene svarte som vi skal se nokså ulikt på dette; deres posisjon i det kulturpolitiske feltet var synlig i hvordan de ordla seg og hva de sa. Naturlig nok gav representantene fra Norsk kulturråd de mest utfyllende svarene om hva kunstnerisk kvalitet er i deres daglige arbeid, og hvordan de tolker begrepet i sin kulturpolitiske praksis. Det er Norsk kulturråd som

²⁵ Se kapittel 2 Metode

²⁶ For spørsmålsformuleringer, se intervjuguider i vedlegg.

til daglig forholder seg konkret til kvalitetsbegrepet i deres omgang med søknader og økonomiske tildelinger til kunstnere. Kunstnerisk kvalitet og kunstnerisk fornyelse og nyskaping er stilt opp som sentrale målsetninger både for den institusjonelle og den frie scenekunsten. De ulike forvaltningsregimene som disse delene av scenekunsten er underlagt, Kulturrådet og Kulturdepartementet, bidrar derfor til at fokuseringen på og betydningen av målsetningene om kvalitet og nyskaping kan fremstå som noe ulik i disse organene (Bergsgard og Røyseng 2001:39).

5.2.1 Relativismens makt i definisjonen

Det som kom tydelig frem i intervjuet med Kulturrådets representanter er kvalitetsbegrepets relative status. På samme måte som i stortingsmeldingene, som jeg senere skal vise til, er kvalitet et relativt begrep. Relativismen viser seg på flere nivåer, i alt fra kulturpolitiske føringer fra departementet til behandlingen av søknader fra scenekunstgrupper.

Informantene fra Kulturrådet svarer på mitt spørsmål om hva de forbinder med begrepet kunstnerisk kvalitet:

A: Vi forholder oss til kvalitet fra ulike perspektiver. Det kommer an på hva vi forholder oss til. For eksempel har vi tre ordninger vi vurderer ut fra. Vi har forprosjektordningen, som innebærer scenetekst og koreografi, denne vurdering er mer preget av hva som er en god idé. Så har vi prosjektstøtten, som er litt i midten: her vurderer vi en blanding av kunstnerisk praksis og selve søknaden de sender inn. Og så har vi gjestespill, eller formidlingsdelen. I gjestespilldelen slik det var før måtte gruppene ha hatt premiere på forestillingen for å få støtte. Vi måtte ha hatt en måte å se prosjektet på, kvalitetssikre det, før vi støttet videre. Det som er nytt nå er at vi har tatt bort premierekravet, vi har tatt bort vurderingen av ferdig verk. De må i dagens ordning ikke ha hatt premiere. Det var vanskelig for små grupper å komme til i den forrige ordningen. Det blir også annerledes for større og mer ettertraktede grupper nå; de blir mer fleksible. De kan selge sine forestillinger til festivaler for eksempel, og så ha premieren der. Det blir gjennom disse tre ordningene en relativ kvalitetsvurdering. Det kommer også an på hvem som har sett forestillingen, vi bruker det nettverket vi har med ulike kompetente mennesker.

B: Ja, det blir relativt i forhold til hvem vi bruker i feltet for å holde oss oppdatert på prosjekter, forestillinger og liknende og hva disse personene ser etter. I søknadsbehandlingen ser vi også på den enkelte gruppe som søker og gjør en helhetsvurdering ut fra hvem andre som har søkt, hvordan gruppen kommer inn i helhetsbildet av søkere.

(Intervju Kulturrådet 25.09.2009)

Det er ulike faktorer som gjør at kvalitetsbegrepet, eller vurderingen av kvalitet blir relativ. Tredelingen av vurderingene som Kulturrådet har innført er en måte å tilgjengeliggjøre kvalitet for flere på, en slags spredning av tilgang til kvalitet. I tillegg er vurderingen av kvalitet preget av hvem Kulturrådet bruker som "kvalitetssikrere" der ute, altså hvilke kontakter som oppdaterer dem fra feltet. Informantene fra Kulturrådet svarer på mitt spørsmål om hva de forbinder med kunstnerisk kvalitet ut fra et evalueringsperspektiv: Hvordan gjøre

evalueringen av kvalitet i søknadene og av de kunstneriske prosjektene best mulig. Selv om kvalitet er noe som er relativt, utdyper informantene at det er viktig for Kulturrådet å etterstrebe kvalitet i evalueringen av prosjekter. For eksempel sier informant A:

”Kvalitetsbegrepet er på mange måter relativt for oss. Men vi higer etter det på ulike måter. I forprosjektordningen, for eksempel, vurdere vi jo idé. Det er vanskelig” (Intervju Kulturrådet 25.09.2009). Informant B sier at en viktig faktor for kvalitet i prosjektevalueringen er samspillet mellom de ulike fagutvalgene. Informanten sier at utvalgene har ulike måter å betrakte kvalitet på, og at man her utfordrer hverandre på hvordan man definerer kvalitet. I denne sammenheng sier informant A noe interessant om kvalitetsrelativismen i søknadsbehandlingen:

A: I forhold til helhetsvurdering av søknadene så må vi jo prioritere noen grupper; da vil noen falle ut. Slikt sett blir kvalitetsbegrepet enda mer relativt. Vi forholder oss til potensialet også. I innhold, form, forholdet til publikum, scenerom, geografi. I utvalgsarbeidet inngår man jo kompromisser. Slikt sett kommer også det relative kvalitetsbegrepet inn. Noen har jo darlings, og man inngår kompromisser; ”får du den igjennom, får jeg den!” Det er lange diskusjoner og lange behandlinger, hvis utvalget ikke er enige til slutt, inngår man kompromisser. Sånn blir det når det er flere mennesker som avgjør – det er en del av pakka.

(Intervju Kulturrådet 25.09.2009)

Her snakker informant A om ulike former for relativisering. En form for relativisering av kvalitetsbegrepet berører forholdet mellom søkerne til støtteordningene. Hvem de andre søkerne er avgjør hvilken posisjon den enkelte scenekunstgruppe har i utvelgelsesprosessen. Det er ikke bare kunstnerisk kvalitet som tilsier om du får støtte eller ikke, det er også relevant hvilken posisjon og hvilke egenskaper du har i gruppen av søkere.

Informanten berører også forholdet utvalgsmedlemmene imellom. Relativiseringen av kunstnerisk kvalitet oppstår når utvalgsmedlemmenes personlige preferanser blir avgjørende for hvilke prosjekter som får støtte. Når man må inngå kompromisser for å få innvilget sine grupper, eller ”darlings”, blir fokuset på kunstnerisk kvalitet som utvalgskriterium redusert, det er det enkelte medlems kvalitetssyn som blir utslagsgivende.

Informanten peker i tillegg på om potensialet i selve prosjektet er bra, og i hvilken grad prosjektet tilfredsstiller visse krav i forhold til scenografi, publikum, innhold og så videre. Dette nivået dreier mer i retning av en evaluering som tar utgangspunkt i kunstneriske egenskaper. Dette er den mest kunstnære relativiseringen. Relativiseringen finnes også i definisjonen av begrepet nyskapende. I intervjuene uttalte informantene seg så godt de kunne om det nyskapende.

5.2.2 Det nyskapende

Det er mange som ikke liker det begrepet, nyskapende. Vi i Kulturrådet diskuterer det mye, men det er ikke lett å finne et begrep som kan erstatte det. Det som er viktig å få frem at det ikke er vi som bestemmer innholdet i begrepet – det er det kunstnerne som gjør!

(Informant A, intervju Kulturrådet 25.09.2009)

Jeg spurte informantene om hvordan de forholdt seg til, eller hva de forbant med begrepet nyskapende. Nyskapende er et begrep som har preget den kulturpolitiske diskursen i mange år. I Scenekunstutredningen fra 1988, for eksempel, blir nye organisatoriske strømninger på scenekunstheltet kartlagt, og det står blant annet; ”Kunstnerisk nyskaping innenfor scenekunsten har nær sammenheng med mulighetene for organisatorisk nyskaping. (...) Dette er en forutsetning for kvalitet og vitaliserende mangfold i scenekunsten” (Norges offentlige utredninger [NOU] nr. 1, 1988:41). Allerede her blir begrepet nyskapende brukt, og det har siden blitt et kriterium for frie sceniske grupper, da det forventes at ut fra deres frie mangfoldige organisasjonsform vil skapes fri og mangfoldig (altså nyskapende) kunst. Tjue år etter scenekunstutredningen brukte ordet, har det blitt et etablert begrep i kunstdiskursen. Som jeg så tidligere ble begrepet debattert i Kulturrådsmøtet mars 2009, der Kulturrådsleder Bentein Baardson på grunnlag av debatten konkluderte med at det er et begrep man hele tiden må ha under debatt.²⁷

I mine intervjuer ble begrepet nyskapende i stor grad erstattet med *utforskende*. Dette er også gjeldende i den nye stortingsmeldingen, Stortingsmelding nr. 32 2007-2008 som jeg skal vise senere. Informantene fra Kulturrådet sier om det nyskapende:

B: Kunstnere kan *utforske* eget kunstnerskap og egen metode. Vi har utgangspunkt i søknaden, vi forholder oss til den, og hva kunstneren formidler gjennom denne. *Utforskning* er viktig. (...) Om en kunstner har brukt ordet ”nyskapende” i søknaden er uvesentlig. Dette leser vi inn i søknaden. Det er et poeng at man ikke står på stedet hvil. Nyskapende er ikke eksperimentelt i smal forstand. Man kan *utforske, videreutvikle*.

A: Vi forholder oss til potensialet også. (...) Det er det *utforskende* vi søker.

(Intervju Kulturrådet 25.09.2009, min uthevelse)

Et viktig element her er at det er kunstnerne selv som skal definere hva nyskapende er, hva innholdet i begrepet skal være. Det er kunsten som går foran i utviklingen av *nyskapende*, norske kulturmyndigheter følger etter. Det kan virke som utforskning er et moment som både er kunstnerisk og kulturpolitisk styrt. Det er et krav fra Kulturrådet og departementet at

²⁷ Se kapittel 4.2.3 Det nyskapende

kunstneren skal utforske sin egen kunst og kunstnerskap. I hvilken grad kunstneren er utforskende, tilsier hvor nyskapende kunstneren er. At kunsten går foran blir videre tematisert:

A: [Ja.] Kunsten ligger alltid foran, vi kommer etter. Det kan være treg materie, men sånn er det. Når jeg begynte i Kulturrådet skulle de som sendte inn søknader til scenetekstordningen, eller dramatikk som det het den gangen, legge ved en dialog som viste at de kunne skrive dramatisk. Dette er blitt forandret tre ganger etter det. Nå har vi utvidet ordningen til scenetekst, et litt videre begrep. Dette er å komme etter, men vi jobber med forskriftene.

B: Men vi forkaster ikke det gamle heller. Man må tillate seg å tøyne grensene, få nye forståelser. Vi setter ikke kriterier som kunsten må følge.

(Intervju Kulturrådet 25.09.2009)

Kulturrådet er åpen for organisatoriske endringer som følge av kunstens forandringer. I dette perspektivet har kunstneren makt i definisjonen av nyskapende. Det er kunstnerens utforskning av kunsten og av kunstbegrepets rammer som får konsekvenser for begrepene kunst og nyskapende. Kunstnerens kreative språk får makt i definisjonen av kunstnerisk kvalitet.

Sigrid Røyseng og Nils Asle Bergsgard intervjuet i *Ny støtteordning – gamle skillelinjer* (2001) i likhet med meg både kunstnere og representanter fra departement og Kulturråd. Selv om denne undersøkelsen er gjort for nesten ti år siden, er det mange av de samme svarene som går igjen. Røyseng og Bergsgard intervjuet to scenekunstkonsulenter, Kai Johnsen og Jon Tombre. Forfatterne skriver at begge scenekunstkonsulentene gir uttrykk for at de har lite til overs for at ordningen skal tillegges instrumentelle mål. Støtteordningen skal etter konsulentenes syn bidra til å skape et rom for eksperimentering og forskning innen scenekunsten (Bergsgard og Røyseng 2001:44). ”Prosjektene skal heller ikke være en påskjønnelse for lang og tro tjeneste innen scenekunsten, men skal tilfalle dem som overbeviser at de har ideer og forutsetninger til å realisere et *nyskapende* scenekunstprosjekt” (Bergsgard og Røyseng 2001:44-45, min uthevelse).

Informantene fra Kulturdepartementet vektlegger i stor grad det faglige aspektet i definisjonen av både kvalitetsbegrepet og nyskapendebegrepet:

- *Det nyskapende – er det et begrep du har noen tanker om?*

Det må [også] være faglig fundert av noen som har bred oversikt innland/utland. Jeg har ikke nok erfaring, andre er mer oppdatert om hva som rører seg og vet hva som er nyskapende og ikke. Selv om jeg ser noe jeg ikke har sett før, betyr ikke det at det er nyskapende.

Kunsten må ikke være nyskapende for å være interessant, men den er spesielt interessant hvis den er nyskapende.

(Intervju Lie Larsen, KKD 28.09.2009)

Informant C fra Kulturdepartementet snakker om det samme, at det er bransjen som skal definere hva begrepet innebærer: ”Det er et vanskelig begrep, kan være mye. Det må kanskje være nyskapende for å bli oppfattet aktuelt. At det treffer. Et gammelt stykke som settes opp i ny form kan også være aktuelt for publikum. Det er bransjen som kan definere dette” (Intervju informant C KKD, 01.10.2009). Lie Larsen gir Kulturrådet status som kompetanseinstans i forhold til definisjon av begrepet. Hun sier det er viktig at ikke politikere skal definere hva kunstnerisk kvalitet eller nyskapende skal være, men at dette er oppgaver som Kulturrådet skal befatte seg med. Kulturrådet på sin side overlater denne oppgaven til kunstnerne selv. Det er viktig i denne sammenheng å nevne at Kulturrådets ulike utvalg i hovedsak består av utøvende kunstnere. At Kulturrådet overlater dette til kunstnerne kan komme av at det ideelt sett er her definisjonen av kvalitet skal ta form. Prinsippet om armlengdes avstand i politikken, at myndighetene ikke skal påvirke eller føre kunstnerne i en bestemt retning, står sterkt i norsk kulturpolitikk. Kunstfeltet består imidlertid av en vev av relasjoner, kunstnere innehar ulike arbeidsoppgaver, og i vår sammenheng er det relevant å påpeke at kunstnere har sentrale posisjoner i Norsk kulturråd. Når kunstnerne kommer inn i utvalgene, får de også en annen type makt – en makt til å utøve deres kvalitetssyn, både som kunstnere og utvalgsmedlemmer. Dette er ikke nødvendigvis et problem, det fordrer imidlertid at man har en åpen debatt rundt kvalitetsdefinisjonene, både i og utenfor de politiske organene.

Informant C snakker generelt om hvem som skal definere *nyskapende*, nemlig bransjen. Informantene fra Kulturrådet sier også at nyskapende, i likhet med kvalitet, er et relativt begrep som kunstneren kan utforske i sine aktiviteter.

A: Kunstnerskapet kan være nyskapende i forhold til seg selv, at kunstneren videreutvikler seg selv. Hvor står kunstneren i sitt eget kunstnerskap? Vi i Kulturrådet er satt til å forvalte det frie feltet, men vi setter ikke malen.

B: (...) For eksempel kan det være nyskapende for en kunstner som har drevet mye med å utforske teknologi å for eksempel ville strippe formen ned, gjøre formale endringer i sin praksis.

(Intervju Kulturrådet 25.09.2009)

Utforskningen av kunst befinner seg innenfor det kunstneriske domenet kunstneren befinner seg i. Formuleringene fra representantene fra Norsk kulturråd vektlegger kunstnerens makt i definisjonen av kvalitet og nyskapende. Kunstnerens status i feltet blir opphøyet når jeg snakker med informantene herfra.

Informant A sier interessant nok at det vurderes å fjerne begrepet nyskapende, siden det skaper så mye diskusjon: ”Det er nå en høring om endring av forskriftene for Fri

scenekunst, hvor kanskje nyskapendebegrepet skal bli tatt bort” (Intervju Kulturrådet 25.09.2009). Som jeg så i forrige kapittel, sier Baktruppens informant Bo Krister Wallström at nyskapendebegrepet er en evig mare for kunstnerne; ”verden ser rett og slett ikke sånn ut” (Baktruppen 23.06.2009). Det kan være grunn til å tro at en fjerning av begrepet til en viss grad vil lette en del kunstneres forhold i artikuleringen rundt sin egen kunst. I hvert fall i søknadsskrivingen.

5.3 Søknadenes posisjon

Det er naturlig nok informantene fra Norsk kulturråd som i størst grad kan uttale seg om søknadenes egenskaper og søknadsbehandling, derfor spurte jeg bare informantene herfra om dette. I forrige kapittel så jeg på søknadens makt i utvelgingsprosessen fra teatergruppens ståsted. Jeg spurte informantene som sitter på andre siden av søknadshåndteringen om hvordan gode søknader skiller seg ut i mengden:

- Hvordan skiller gode søknader seg ut – hvilke egenskaper har de eventuelt?

B: I bunn og grunn: kunstnerens stemme skal skinne gjennom. Det er variert hvordan søknadene er skrevet. Men vi må kunne få tak i det kunstneriske prosjektet. Søkeren må diskutere prosjektet og dets plassering i feltet, vi må få tak i prosjektet og dets plassering. Få nok informasjon.

A: Å være artikulert om eget kunstnerskap er viktig. Å reflektere over kunstnerskapet, om både form og innhold. Reflektere over prosjektene i seg selv og posisjonen prosjektet har i kunstnerskapet, innenfor sitt eget kunstnerskap. Dette styrker søknaden (...).

B: Hvis man kommer med en sterk påstand, må man utdype denne. Man må vise at man er bevisst.

(Intervju Kulturrådet 25.09.2009)

Å vise at man er bevisst sin egen kunst og kunne artikulere dette på en tydelig og reflektert måte er viktige egenskaper kunstneren bør ha. Dette bør også komme til uttrykk i søknaden. Refleksjon over kunsten, dens posisjon i feltet og eget kunstnerskap styrker søknaden. Baktruppen tilfredsstiller dette kravet. Som jeg pekte på i forrige kapittel, er Baktruppen i høy grad selvreflekterende i søknadene og posisjonerer prosjektene sine både i kunstfeltet generelt og kunstnerskapet spesielt.

5.3.1 Kvalitet i utvelgelsen av søknader

I behandlingen av søknadene etterstreber Norsk kulturråd i stor grad profesjonalitet og kvalitet. I denne prosessen er det flere måter kvalitetsbegrepet er utfordret på. Særlig fokuseres det i intervjuet med Kulturrådet på prosesser i utvelgelsen av søknader som kan bidra til at kvalitetsbegrepet mister sin status. Informantene sier:

A: I diskusjonen rundt prosjektstøtte snur noen fra negativ til positiv. Behandlingen av søknader tar tid. Noen måneder, og da har folk fått tid til å sette seg mer inn i prosjektene. Da kan de snu noen ganger. Scenekunstkonsulenten utfordrer utvalget og utvalget utfordrer scenekunstkonsulenten. Det er sammensatte utvalg. Fra søknadsfristen 1. september til offentliggjøringen av innvilgede søknader 10. februar er det lange runder i behandlingen.

B: Det at det er så mange trinn som søknadene skal igjennom bidrar til en sikkerhet i utvelgelsen. Det er mange stemmer som er med i vurderingen.

A: Ja, det er en obligatorisk tottrinnsvurdering. Det forekommer ulike variasjoner av denne, men en søknad som blir innvilget skal alltid igjennom to instanser.

(Intervju Kulturrådet 25.09.2009)

Det er mange stemmer med i vurderingen av kvalitet i søknadene, og søknadsbehandlingen tar tid (tre til fire måneder). Dette er en form for kvalitetssikring av søknadsbehandlingen. Lie Larsen nevner også hvordan hun som politisk ansatt ikke har noe med utvelgelser å gjøre. Hun legger i store deler av samtalen vekt på en faglig fundering i avgjørelsene som tas i kulturpolitisk sammenheng, særlig fra Kulturrådet. Videre sier hun at departementet ikke kan blande seg inn i utvelgelsen rådet gjør, men kontrollere det på andre måter:

For eksempel kan jo vi i departementet se hvis det gis penger fra en støtteordning til prosjekter som er veldig like hverandre. Her kan det være personlige preferanser som spiller inn fra fagpersoner. Vi kan ikke gå inn og gjøre noe med det, men vi kan snakke med Kulturrådet for eksempel, og si at denne ordningen bør være mer bred og så videre.

(Intervju Lie Larsen KKD 28.09.2009)

Kulturdepartementet kan altså gå inn og regulere Kulturrådet hvis de synes en støtteordning ikke favner bredt nok, for eksempel. Departementet sier på den ene siden at det er den faglige kompetansen i Kulturrådet som er skikket til å avgjøre hvem som skal få støtte. Samtidig kan departementet regulere støtteordningene på bakgrunn av argumentet om at subjektive preferanser også preger fagfolkene i Kulturrådet. Kan det departementet her kaller kvalitetssikring også virke som en undergraving av Norsk kulturråds kompetanse?

Som jeg så ovenfor er den kunstneriske kvaliteten i prosjektene relativ i forhold til hvilke andre grupper som søker, dette blir også tematisert senere i intervjuet. Informant A deler nok en gang evalueringen av kunstnerisk kvalitet i tre:

A: Man har en slags tredeling når man behandler søknader; man tenker på dem man har i toppsjiktet, rekruttering av nye, og den gruppen som er midt i mellom, som er mellomstore og veletablerte og som søker jevnt. Dette blir del av en helhetsvurdering det også. Hvis vi har kommet til fase to i utvelgelsen og ser at vi her ikke har noen mangfoldsprosjekter eller prosjekter for barn og unge, for eksempel, kan vi gå tilbake og velge ut noe av dette.

(Intervju Kulturrådet 25.09.2009)

Satsningsområdene fra Kulturdepartementet tas naturlig nok hensyn til i utvelgelsen av prosjekter, dette gjelder alle søkergruppene. Prosjekter som i utgangspunktet har fått støtte kan således bli nedprioritert til fordel for prosjekter som har en klarere satsningsstrategi. For Kulturrådets representanter så vel som Kulturdepartementets sees dette på som en selvfølge.

På Kulturrådets hjemmeside står det om tilskuddsordningen for fri scenekunst. Det er spesifisert hvilke prosesser søknadsbehandlingen går igjennom og om utvelgelseskriteriene. Det står blant annet at innkomne søknader behandles av Norsk kulturråds scenekunstkonsulent, deretter i Faglig utvalg for scenekunst. Fagutvalget innstiller i sin tur til Kulturrådet, som fatter endelig vedtak i sakene. De forskjellige innstillingene baseres, ifølge nettsiden, på en helhetsvurdering av de innkomne søknadene og på en vurdering av det enkelte prosjekts kunstneriske potensial. Det står at kvalitetsmessige kriterier legges til grunn. Disse er:

- kunstnerisk nivå slik det fremkommer gjennom viste forestillinger
- kunstnerisk vekst og utvikling de senere år
- kunstnerisk målsetning og fremtidige potensial
- egenart, originalitet og evne til nyskaping

(Kulturrådets hjemmeside, 24.09.2009)

Ifølge disse kvalitetsmessige kriteriene bør søkeren ha vært i bransjen i noen år, i det man skal kunne vise til både kunstnerisk nivå og utvikling de senere år. Informant B avkrefter dette da jeg tar det opp med Kulturrådets representanter:

B: Ja, når det kommer til kriteriet på hjemmesiden ”kunstnerisk vekst og utvikling de senere år”: Vi gir ikke bare til de som har fått eller har lang erfaring slik det kan virke som her, det er litt misvisende. Vi må se rekrutteringspotensialet også. Ikke bare på de etablerte gruppene. Vi skal jo satse på risikoprojekter, det er jo derfor Norsk kulturråd er her. Vi må ta sjansen på nye prosjekter.

(Intervju Kulturrådet 25.09.2009)

I Røysengs og Bergsgards kartlegging av søknader og innvilgninger viser de at det store flertallet av prosjektene som får tilskudd tilhører, ikke overraskende, de med både gode søknader og gode folk. De skriver:

Det interessante er imidlertid om vurderingen av søkerens kvalitet tillegges større vekt enn kvaliteten ved søknaden. Personfokuseringen, både når det gjelder søkerens kunstneriske kvalitet, men også andre egenskaper, er sentral i vurderingene. Dette gjelder særlig i tilrådingen fra scenekunstkonsulentens side. Kjennskapen til feltet er i stor grad retningsgivende; en noe uferdig søknad kan få støtte hvis en har tro på folkene bak søknaden. I den mer formelle innstillingen fra scenekunstutvalget til Kulturrådet er kvaliteten på søknadene i større grad vektlagt. Her er det svakheter ved utformingen av prosjektet som i større grad er retningsgivende. En god søknad med ukjente folk kan få støtte. Likevel, vårt hovedinntrykk er at det er lettere å få støtte for anerkjente søkere med en relativt svak søknad, enn for ikke anerkjente søkere med en relativt god søknad. Bildet er imidlertid langt fra entydig.

(Bergsgard og Røyseng 2001:108)

I år har prosjektstøtteordningen vært virksom i over ti år. Det kan være grunn til å tro at søknadsbehandlingen har gått seg noe til i den forstand at den skjevheten Røyseng og Bergsgard ser i forhold til anerkjente/ikke anerkjente søkere er noe utjevnet.

5.3.2 Språket i søknadene

Jeg spurte informantene fra Kulturrådet om hva slags språk som preget søknadene de fikk inn til prosjektordningen:

B: Varierer veldig! Man prøver ærlig og oppriktig å få tak i hva kunstneren vil få frem. Vi vil gjerne hjelpe, men ikke for mye. Det er en grense for hva vi kan tillate oss selv.

A: Alt mulig. Fra nesten uforståelig til veldig profesjonell. Av og til kan vi ta kontakt én til én hvis man skjønner at noen har misforstått. Særlig de som kan ha litt mindre forutsetninger for å finne frem til fremgangsmåten – fremmedspråklige, for eksempel. Men vi har jo ganske liten tid, vi har ikke tid til å drive slik oppsøkende virksomhet i prosessen, dessverre. Før hadde vi mer tid, men søknadsmengden er så stor at det blir vanskelig nå.

(Intervju Kulturrådet 25.09.2009)

Jan Grund skriver i boken *Kulturpolitikk er kunst* fra 2008 om norsk kulturpolitikk, om samspillet mellom kulturinstitusjoner og det politisk-administrative styringssystem. I kapitlet ”Kultur- og kirkedepartementet – kulturpolitikkenes konsernledelse” står det om søknadsprosessen:

Det er enighet om at søknads- og rapporteringssystemer skal være enkle, slik at de utøvende institusjonenes og kunstnerens tid brukes til å produsere god kunst, og slik at det er de beste kunstnerne og de beste kunstneriske prosjektene som får penger. Men – hvordan få dette til? Statsråden har ved flere anledninger uttrykt at en ikke kan ha støttesystemer og søknadsrutiner hvor det er de beste *søknadsskriverne* og nettverksbyggerne som får pengene. Utøvelse av kunstnerisk skjønn og beslutning

om anvendelse skal skje så nær mottaker som mulig. Kunstnernes avhengighetsforhold til enkeltinstitusjoner, tildelingsutvalg og enkeltpersoner skal reduseres, slik at kunstnerne har stor frihet. Prinsippet om likebehandling av likeartede søknader/tiltak/prosjekter og institusjoner skal ivaretaes. For å sikre en kvalitetsmessig vurdering av de mange søknader om støtte trengs det ”eksperter” med ”riktig” kompetanse.

(Grund 2008:119/120)

Likebehandling av søknader er et viktig politisk prinsipp. Det har kommet uttalelser fra statsråden (her: Trond Giske) om hvordan dette i best mulig grad kan gjennomføres.²⁸

Søknadsprosessen skal ivareta prinsippet om likhet – demokratiseringen i

søknadsbehandlingen er iverksatt fra øverste styringsmyndighet, departementet. Kulturrådet som faglig styringsorgan har den kompetansen og ekspertisen som departementet mener skal sikre ”kvalitetsmessig vurdering” av søknadene. Det kunstneriske skjønn som sikrer en slik kvalitetsmessig vurdering er ifølge informant A fra Kulturrådet unntatt offentligheten. Dette er en betingelse for utvalgenes medlemmer i deres arbeid med søknader: ”Det kunstneriske skjønn er unntatt offentligheten. Ellers hadde vi ikke fått folk til å sitte i utvalgene”

(Informant A, intervju Kulturrådet 25.09.2009). I det øyeblikket Kulturrådets medlemmer må definere kvalitetsbegrepet for en offentlighet, mister medlemmene sin makt både som utvalgsmedlemmer, søknadsbehandlere, fagpersoner og subjekter med personlige preferanser for det enkelte prosjekt. Her kan vi si at det utøves en form for taus makt. Den tause makten fører til en slags dobbeltmoral i søknadsbehandlingens fremgangsmåte. Tausheten rundt kvalitetsbegrepet skal verne medlemmene i komiteen samtidig som det gjør det vanskelig for kunstnere å få tilgang til kriteriene de selv er en del av og defineres ut fra. Her er det ikke transperens i definisjonen av kvalitetsbegrepet. Makten er tilnærmet usynlig, den er stum. Ved å unnlate å definere begrepet for en offentlighet, gis det en eksklusiv tilgang til begrepet for utvalgte grupper. Den symbolske makten gjelder, definisjonen av symbolene tilhører en lukket gruppe. Og hører vi symbolsk vold?

²⁸ Det er ikke Grunds språk jeg skal analysere her, men jeg vil likevel påpeke, mens vi nå er inne på språket og dens makt, forfatterens ordvalg i dette sitatet. Grund skriver nemlig ikke hva han mener med *god kunst*, *beste kunstnerne* og *beste kunstneriske prosjektene*, eller hvorfor *eksperter* og *riktig* kompetanse står i anførselstegn. Det kan virke som Grund her mener å undergrave begrepene ”ekspertise” og ”kompetanse” sin noe autoritære status. Jeg synes det ser ut som Grund anerkjenner disse begrepenes makt. Det ligger slikt sett noen ganske sterke føringer i måten han formulerer seg på i teksten. *Ekspertise* og *riktig kompetanse* er begreper man helst styrer unna i en ”nøytral” lærebok.

5.4 Det kulturpolitiske kvalitetsbegrepet

I mine intervjuer med myndighetspersonene ble det i stor grad lagt vekt på kulturpolitiske føringer og forvaltning av ressurser. Dette ble et naturlig fokus i samtalene siden deres kompetanse på området er stor. Informantene fra Norsk kulturråd og Kulturdepartementet er i tillegg representanter for en større kulturpolitikk og er til en viss grad bundet i deres svar. For eksempel svarer informant C fra KKD på mitt spørsmål om hva denne forbinder med begrepet kunstnerisk kvalitet: ”Jeg finner det ikke riktig å snakke om min personlige oppfatning. Jeg må få vise til departementets forvaltning av kvalitetsbegrepet” (Intervju informant C KKD 01.10.2009). Videre svarer informanten ellers nokså utfyllende om departementets kvalitetssyn og hvordan kvalitet (også her) er et bredt begrep ikke kun forbeholdt kunst. Her tolkes også spørsmål om hva kunstnerisk kvalitet er med hva *vurderingen* av kvalitet er:

C: Vurdering av kvalitet hos oss er et kompleks materiale. Du kan se her, i Scenekunstmelding nr. 32, kapittel 2.3. Nye mål om tilskudd til scenekunst. Vi tenker ikke bare på *kunstnerisk* kvalitet. Kulturdepartementet og Norsk kulturråd deler feltet mellom seg ved at departementet forvalter tilskudd til institusjonene og Kulturrådet tilskuddet til frie grupper. Kunstnerisk kvalitet står enda mer sentralt i fordelingen av tilskudd fra Kulturrådet. Departementet forholder seg annerledes til dette, vi har jo mest med institusjonene å gjøre direkte. Vi gir tilskudd til institusjonsteatrene, og de rapporterer tilbake til oss om hvordan de har oppfylt kriteriene, de mål- og resultatkriterier som departementet og Stortinget har satt. Det er i dag en mer kvantitativ kvalitetsvurdering.

(Intervju informant C KKD 01.10.2009)

Kvalitetsmessige kriterier er i dette perspektivet de mål- og resultatkriterier som departement og Storting har satt. Fra departementet har det kvantitative kvalitetsbegrepet blitt vektlagt. En kvantitativ kvalitetsdefinisjon er en selvmotsigelse. Kulturdepartementets kriterium kan betraktes som et kvantitetskriterium. Informant C forteller om en ny evaluering av institusjonene som nå er under utvikling. Dette er en veldig interessant dreining i kvalitetsevalueringen av scenekunstinstitusjoner. Hun sier:

C: Vi er i gang med å utvikle en måte å vurdere kunstnerisk kvalitet på, en måte å tillegge kunstnerisk kvalitet mer vekt når tilskudd blir fordelt. Vi er i ferd med å utvikle dette. I første hånd gjelder dette musikkfestivaler med fast tilskudd, såkalte knutepunkt, men skal også kunne overføres på scenekunstinstitusjonene og musikk institusjonene i løpet av 2010.

(Intervju informant C KKD 01.10.2009)

Det skal altså utvikles en kvalitativ vurdering av institusjonene som det skal legges vekt på i fordelingen av tilskudd. Kunstnerisk kvalitet får høyere status i fordelingen av ressurser. Informanten gir inntrykk av at det er utfordrende å utvikle en vurdering på grunnlag av kunstnerisk kvalitet. I denne utviklingen må det i større grad formuleres åpne kvalitetsmessige

kriterier av kunsten. Den relative og organisatoriske omformuleringen av kvalitet som eksisterer nå må i en slik vurdering tilføres kunstneriske kvalitetsformuleringer. Det vil si: definisjonen av kunstnerisk kvalitet vil bli mer artikulert. Makten i definisjonen av kunstnerisk kvalitet vil bli mer tydelig (eller transparent). Den språkliggjøringen av kvalitet som tar form gjennom evalueringen av scenekunstinstitusjonene vil kunne få stor makt i kulturmyndighetenes definisjon av kunstnerisk kvalitet.

Videre spør jeg informantene om de forholder seg til begrepet ulikt personlig og profesjonelt. Dette spørsmålet ble i stor grad mottatt med den samme formen for svar. Alle sier at de i hovedsak formulerer seg annerledes når de snakker om kvalitet i en profesjonell sammenheng. Ingen svarer på hvordan de forholder seg til begrepet privat. Likevel, som jeg så ovenfor, vil personlige preferanser komme til uttrykk i utvelgelsen og vurderingen av søknader (utvalgsmedlemmene har sine "darlings"). Kvalitetsbegrepet blir igjen i dette spørsmålet definert ut fra en generell kulturpolitisk kontekst. Lie Larsen svarer for eksempel: "Hva jeg mener privat er en ting, men hva jeg sier til media er noe annet, selvfølgelig. Det er ulike settinger privat og profesjonelt som jeg må være bevisst" (Intervju Lie Larsen KKD 28.09.2009). Informant C svarer på spørsmålet ved å forklare betydningen av et ryddig forhold mellom stat og institusjon.

C: Alle har jo egne preferanser i møte med kunst. Men dette er jo ikke så interessant i et større perspektiv, eller i din sammenheng.

Hos oss i Kulturdepartementet er det veldig viktig med *langsiktighet* i forholdet mellom stat og institusjon. Langsiktighet er en grunnleggende forutsetning for samarbeidet. Det vil ikke si at man aldri kan "miste plassen" på statsbudsjettet, men vi tenker langt fremover, de må være gode langsiktig. Dette krever en del rapportering fra institusjonenes side, det må være orden i papirene. Det kan jo forekomme inntektssvikt på grunn av dårlig publikumsoppslutning, men det kan skje alle. Det er viktigere med generell økonomisk orden. Det at det er orden for de ansatte, i bygningen generelt, i organisasjonen og så videre, er et viktigere kvalitetskriterium for oss. Dette er også et viktig grunnlag for kvalitet i teatret kunstnerisk også.

Jeg opplever at det er en allmenn aksept for de institusjonene som er inne med fast tilskudd, det er det nok.

Men det er ønskelig med en mer systematisk kritikk. Man kan for eksempel få inn eksperter som kan vurdere kunsten fra et annet, mer kunstnerisk perspektiv. Dette holder vi altså på med.

(Intervju informant C KKD 01.10.2009)

Et viktig kvalitetskriterium for Kulturdepartementet er generell økonomisk orden. Ifølge informanten er forvaltningen av kunstnerisk kvalitet ikke i hovedsak departementets oppgave. Kvalitet for departementet er i stor grad organisatorisk orientert. Kvalitet for Norsk kulturråd er orientert rundt kunstnerisk virksomhet, selv om rene kunstneriske kvalitetskriterier ikke artikuleres direkte men relativiseres på ulike nivåer i forhold til utvelgelsen av søkere og den enkelte kunstnerens varierende praksis.

Jeg spurte alle informantene fra myndighetene om de synes *kvalitet* har forandret seg i løpet av deres år i feltet. Trine Synøve Lie Larsen fokuserer på en kulturpolitisk endring som har preget forståelsen av kvalitetsbegrepet.

Det som har blitt nytt, særlig med Trond Giske, er at kvalitet ikke skal forbeholdes noen sjanger. Kvalitet er også i felt som er underdog, alternative miljøer etc. Alle som mottar støtte fra myndighetene har en form for kvalitet, uavhengig hva slags sjanger det er snakk om. Dette er nytt med Trond Giske, i hvert fall at det er så langt oppe på agendaen.

(Intervju Lie Larsen KKD 28.09.2009)

Kvalitet kan altså betraktes som et sjangerløst begrep. Kvalitetsstempelet som tidligere har tilfalt institusjonene og de klassiske kunstartene har nå også beveget seg over til å gjelde alternative kunstformer. Eller vi kan si at det har utviklet seg andre kvalitetsstempler, og at disse likestilles og sees på som like verdifulle som det institusjonelle synet på kvalitet. Dette gjør kvalitet relativt i forhold til hvilken form for kunst som vurderes. I likhet med Kulturrådets tredeling av kvalitetsvurderinger, er dette en måte å få frem at kvalitet er et demokratisk begrep; en måte å tilgjengeliggjøre kvalitet på. Informantene fra Kulturdepartementet og Kulturrådet legger vekt på kvalitetsbegrepets kulturpolitiske betydning i mine spørsmål om hva de forbinder med begrepet. Representantene herfra vektlegger også at det kreves en form for kompetanse som er nødvendig i kvalitetsvurderingen. Faglig tyngde, en ekspertise, er viktig i evalueringen av kunstnerisk kvalitet.

5.5 Ekspertisens posisjon i kvalitetsdefinisjonen

Trine Synøve Lie Larsen legger stor vekt på den faglige funderingen som må til i kvalitetsvurderingen:

- *Hva forbinder du med begrepet kunstnerisk kvalitet?*

Kvalitet er *faglig fundert*. Det er derfor politikerne ikke skal bestemme dette. Det er mye generell synsing om kvalitet, derfor er det viktig med *fagpersoner*.

Vi kulturpolitikere ser mye kunst, så vi får jo en viss oversikt og ser hva som er bra. Men det er viktig at det er *faglig vurdert*.

Men vi kan se at også de med *faglig sterk bakgrunn* ikke er uberørt av sine subjektive meninger.

(Intervju Lie Larsen KKD 28.09.2009, min uthevelse)

Den faglige vurderingen er en selvfølgelig del av kvalitetsdefinisjonen. Departementet ilegger i tillegg til Kulturrådet en kunstekspertise makt i definisjonen av kunstnerisk kvalitet. Kulturrådet befinner seg slikt sett i en mellomposisjon, hvor de fleste har kunstfaglig

bakgrunn og/eller er utøvende kunstnere. Noen har bakgrunn fra akademien og andre fra praktiske kunstutdannelse. Dette gjør at både kompetansen til ansatte i Kulturrådet og nettverkene deres i stor grad kan sees på som ekspertise. Jeg spurte informantene om hvordan de forholder seg til den *akademiske* ekspertisen. ”Vi har god kontakt med forskningsmiljøet, har et forskningsutvalg her på huset. Vi holder kontakt med den humanistiske forskningen, vi bruker den akademiske ekspertisen til utredninger og så videre” (Informant A, intervju Kulturrådet 25.09.2009).

Lie Larsen forholder seg til akademien på generell basis, dette grunnet hennes varierende politiske oppgaver. Hun sier om forholdet til ekspertisen:

- Hvordan forholder du deg til akademien og det som kalles ”den akademiske ekspertisen” i ditt daglige arbeid/Hva slags kontakt har du med dem?

Det er forskjellig måte å *forholde* seg til dem på. Mine oppgaver er mangslungne. Rapporter og forskning brukes aktivt, både i taler og kulturbeslutninger. Nye rapporter som kommer leses nøye, de er av allmenn interesse. Vi betaler jo også en del av kulturforskningen, Telemarksforskning blant annet, og om kulturforbruk for eksempel. Embetsverket har mer kontakt med forskningen. Vi arrangerer jo også konferanser, debatter, der akademien, forskere og private bidrar. Nylig for eksempel om mediepolitikk. Men vi har lite kontakt med teatervitere og andre spesialister. Det er mer generell forskning som er av interesse. Vi er jo politikere, ikke spesialister.

(Intervju Lie Larsen KKD 28.09.2009)

For Kulturrådets representanter er det viktig at de utvikler deres fagkompetanse og oppdaterer seg på feltet. De erkjenner at de har makt i scenekunstheltet, og at en følge av deres posisjon er å utvikle fagkunnskap og være den bevisst.

- Har ”kvalitet” forandret seg i løpet av deres år i feltet?

B: Ja, fordi scenekunstheltet endrer seg på mange måter, i produksjonsform for eksempel. Derfor må man omdefinere kvalitet, man møter noe nytt, og må revurdere.

En del av min jobb er for eksempel å se forestillinger. Jeg må ha en god forståelse av hvordan ting ser ut i feltet i dag. Kompetanse og troverdighet fra oss er viktig! Det er ikke bare ord man forholder seg til. Kunstnerens uttrykk og arbeid på scenen tas også med i vurderingen.

(Intervju Kulturrådet 25.09.2009)

I søknadsbehandlingen er Norsk kulturråds fagkompetanse viktig for en demokratisk utvelgingsprosess; som faglig styringsorgan innehar Kulturrådet viktige demokratiske oppgaver i norsk kulturpolitikk.

Røyseng og Bergsgard skriver om statens målsetninger overfor den frie og den institusjonelle scenekunsten. Det er mange likhetstrekk ved målene for fri og institusjonell scenekunst, men måten støtten overfor de ulike delene av scenekunsten forvaltes på, bidrar til at støtteordningen for fri scenekunst i en mer direkte forstand er rettet mot trekk ved det

kunstfaglige arbeidet enn målsettingene som uttrykkes i målstyringsopplegget som er innført overfor institusjonene (Bergsgard og Røyseng 2001:41). Forfatterne skriver at departementets vektlegging av tilgjengelighet, og dets tilnærming til målet om kunstnerisk fornyelse, gir inntrykk av et mer utvendig forhold til selve kunsten enn den inngående poengteringen av kunstnerisk nyskaping og kvalitet som er karakteristisk i forskriften og forvaltningen av støtteordningen til fri scenekunst. Forfatterne synes således det er nærliggende å anta at denne motsetningen dels henger sammen med at midlene til den frie scenekunsten forvaltes av Norsk kulturråd, som vi har sett er stilt friere i kvalitetskriteriene enn Kulturdepartementet, mens tilskuddene til institusjonene bevilges direkte over Kulturdepartementets del av statsbudsjettet.²⁹

Mens Kulturdepartementet kan karakteriseres som et administrativt sekretariat for et politisk system, betegnes Norsk kulturråd gjerne som et armlengdesorgan. Grovt sagt innebærer dette at Kulturrådet i prinsippet skal kunne operere noe friere i forhold til politiske målsettinger og beslutningstakere, og i langt større grad enn Kulturdepartementet basere sine valg og vurderinger på kunstfaglig kompetanse.

(Bergsgard og Røyseng 2001:41)

Kulturrådets kunstfaglige kompetanse er en garanti mot statlig maktutøvende kulturpolitikk. Mens departementet kan fokusere på andre kvalitative trekk ved institusjonene, som økonomi og arbeidsforhold, er Norsk kulturråd noe friere i sitt kulturpolitiske virke ved at kunstnerisk kvalitet er en sentral hovedverdi i deres praksis.

5.6 Analyse av stortingsmeldinger

Som jeg skrev ovenfor er politiske dokumenter utfordrende å analysere fordi de tilsynelatende er så omhyggelig språklig og tematisk bearbeidet. Dette hører til den byråkratiske sjangeren, innenfor rammen av byråkratiske og politiske tekster finnes det en bestemt språkbruk. Som vi senere skal se er dette språket ikke bare byråkratisk, men tar andre former ved blant annet andre valg av ord enn dem man forbinder med en demokratisk kulturpolitisk diskurs.

Kulturmeldingenes natur krever at de må ha deler av en mer kunstfilosofisk beskrivelse av feltene de behandler politisk i teksten. Jeg har sett på hvordan kvalitetsbegrepet og kunstbegrepet blir behandlet i stortingsmeldingene, og hva slags språk som benyttes når definisjonen av kunst og kvalitet tar form. Stortingsmeldingenes språk er åpent og vagt, samtidig som det legger sterke definisjonsføringer. I metodekapitlet skrev jeg om Magne

²⁹ Nå får også utvalgte frie scenekunstgrupper støtte direkte over Kulturdepartementet; Jo Strømgren Kompani, impure company og zero visibility corp. Disse er imidlertid valgt ut av Norsk kulturråd.

Gjerstads oppdeling av ulike tekstnivåer å analysere samfunnsvitenskapelige tekster ut fra. Vi har et midtnivå, hvor man er opptatt av innholdet, tekstens funn, resonnementer og konklusjoner. Vi har også et overflatenivå der vi undersøker hvordan ting sies, altså av tendens, komposisjon, pluss- og minusord og liknende. Men mest interessant for meg i denne sammenheng er det han kaller det *underliggende nivået* i teksten. Det er i denne lesningen av teksten vi finner den oppdelingen og begrepsliggjøringen av verden, som forsyner midtnivået med innholdselementer (Gjerstad 2003:213). Gjerstads prosjekt i artikkelen er å vise hvorfor og hvordan samfunnsvitenskapelige tekster plasseres høyest i "teksthierarkiet". Den glattpolerte og knusktørre fasaden gir oss et inntrykk av, ut fra lesning på midt- og overflatenivå, at tekstene ikke legger kunstneriske føringer, eller begrensninger, på kunstnerne. Vi skal nå ta for oss det underliggende tekstnivået.

Hvordan definerer Stortingsmelding nr. 48 2002-2003 *Kulturpolitikk fram mot 2014* (heretter kalt St.meld. 48 2002) og Stortingsmelding nr. 32 2007-2008 *Bak kulissene* (heretter St.meld. 32 2007) kunstnerisk kvalitet, og hvordan forholder de seg generelt til kvalitetsbegrepet? Som jeg skal vise er temaer som kunst, publikum og forventningen om en kunstekspertise sentrale faktorer i meldingene, disse er også forsøkt definert. Det institusjonelle scenekunstheltet og det frie scenekunstheltet er gjennomgått nøye i disse tekstene og jeg redegjør for stortingsmeldingenes behandling av disse to feltene ut fra kvalitetsperspektivet.

Det kan være relevant å spørre seg hvem disse meldingene er skrevet for. Stortingsmeldingene er til en viss grad skrevet for spesielt interesserte. I vårt tilfelle er dette folk innen kulturfeltet, med ulike former for kunstnerisk, politisk eller administrativ kompetanse på feltet. I tillegg skal disse offentlige statlige tekstene kunne leses av mannen i gata. Som handlingsplan for forvaltning av statlige midler, og folks skattepenger, skal språket og formidlingen av teksten gjøres forståelig for alle. Dette møtet mellom leseren med kompetanse og leseren uten kompetanse, skal vi se preger språket flere steder i meldingene.

5.7 Kvalitetsbegrepet i stortingsmeldingene

5.7.1 Relativismens makt i definisjonen

Kvalitet er et begrep som gjentas i meldingene, under ulike betegnelser, og det er ikke alltid det er synonymt med *kunstnerisk* kvalitet. Kvalitetsbegrepet blir brukt til å karakterisere ulike deler av kunstneriske eller organisatoriske institusjoner, blant annet i hvilken grad de

tilfredsstiller kulturpolitiske målsetninger. Dette kan være hvordan institusjonene klarer å få forestillinger ut i distriktene, hvordan de sprer kunst til barn og unge, eller om de klarer å drive institusjonen med gode økonomiske resultater. I Stortingsmelding 48 er kvalitet forsøk definert. Det er en underlig definisjon. I kapittel 2.4.3 står det:

Kvalitet er eit relativt omgrep, men ikkje eit subjektivt. Om noko har kvalitet eller ikkje, er ikkje eit spørsmål om kva den eine eller andre kan lika, men om kva vi har med å gjera, og kva det skal nyttast til. Følgjeleg kan det som i éin situasjon eller til éin bruk ha høg kvalitet, i ein annan samanheng ha låg kvalitet, men avgjerda er like objektiv i båd tilfella.

Kunstnarleg kvalitet vert såleis eit spørsmål om kva vi ventar oss av kunsten, eller kva vi vil bruka han til. Mange vil framheva at siktemålet er å få ei estetisk oppleving; andre vil leggja vinn på at kunsten skal gje noko å tenkja over og tala om. (...) Di betre eit kunstverk er i stand til å innfri slike forventningar, di betre kvalitet kan verket seiast å ha. Men folk som oppsøker kunsten, vil ha varierende og ulike forventningar. Følgjeleg vil kvalitetsvurderingar kunna falla nokså ulikt ut.

(St.meld. 48 2002:22)

Denne definisjonen er helt relativ. Det er umulig å komme til klarhet i hva kunstnerisk kvalitet er utover at det er noe som varierer fra situasjon til situasjon. Det som er tydelig er at det ikke er kunstverket som er i fokus i definisjonen av kunst, det er publikum. Det er ut i fra våre forventninger om hva kunsten skal gjøre og ut fra perspektivet om kunstens nytte at kunstens verdi defineres. Et kunstverk skal innfri noen forventninger og ut fra hvordan kunsten utfyller disse avgjør man om det er god eller dårlig kunst; om kunsten har høy kunstnerisk kvalitet. I denne formuleringen får kunsten kun en nyttefunksjon, og kvalitet likestilles med nytteighet.

Det første avsnittet i denne definisjonen er også selvmotsigende. Begrepene subjektiv og objektiv brukes upresist. Det står at kvalitet ikke har noe å gjøre med subjektive preferanser, ”kva den eine eller andre kan lika”. I stedet er det hvordan kunsten i ulike situasjoner oppfyller det den skal brukes til som avgjør kvalitet, og dette skal være objektivt vurdert. En objektiv vurdering er vanskelig i bedømmelsen av kunst, da møtet med et kunstverk krever stor grad av subjektivitet. *Objektiv* kan her mistolkes som *kvantitativ*, at en objektiv vurdering er en kvantitativ vurdering om hvordan teatret og kunsten oppfyller økonomiske krav og publikumsmessig oppslutning. Det er både en merkelig definisjon av en kunstopplevelse, av et kunstverk og en problematisk definisjon av kvalitet at det er en objektiv vurdering som skal avgjøre om et kunstverk oppfyller det det skal ”brukes til”. Som vi så i Kapittel 3 anerkjenner både Hume og Kant det subjektive i opplevelsen og vurderingen av kunst. Subjektiviteten er enda en relativiserende kraft i kvalitetsdefinisjonen. I intervjuene med informantene fra Norsk kulturråd var det nettopp det subjektive som på mange måter

bidro til å gjøre kvalitetsbegrepet i søknadsutvelgelsen relativ. Objektivitet og subjektivitet er fremdeles problematiske faktorer i forsøkene på å definere kunstnerisk kvalitet.

5.7.2 Institusjonenes individuelle kvalitetskriterier

Kriteriene for kunstnerisk kvalitet kan ifølge stortingsmeldingene ikke fastsettes i noen enkelte begreper, men meldingene prøver å eksemplifisere hva som kan være kvalitet.

Det finst altså ikkje eit einskilt sett av alltid gyldige kriterium for kunstnarleg kvalitet, men det finst ei rad relevante kunstnarlege kriterium som kan kombinerast på ulike måter, og som til og med kan stå i motsetnad til kvarandre, til dømes det nyskapande, gjenkjennelege, velforma, komplekse, overraskande, teknisk fullkomne, tanketunge, lett tilgjengelege eller utfordrande.

(St.meld. 48 2002:22)

I tillegg til å være nytteorientert, er definisjonen av kvalitet i stortingsmeldingene sammensatt av vidtspennende begreper. For å illustrere akkurat hvor vidt kvalitetsbegrepet strekker seg, brukes det begreper fra formale, følelsesmessige og tekniske aspekter ved kunstproduksjon. Kunstnerisk kvalitet er altså noe det finnes ulike varianter av, og som det er vanskelig å forutse når vil være tilstede. Oppfatningen av at kvalitet er noe som plutselig kan oppstå minner om et romantisk syn på kunsten. Kvalitet er noe som åndes ut over objektet, som er hevet over formen og som skal overrumple. Det er ifølge romantisk kunstteori kunstnergeniet som kan sørge for at publikum ser kunstens kvalitet.

I Stortingsmelding 32 står det i kapittel 10.4 *Høy kvalitet gjennom utvikling og fornyelse* at det er enighet om at et hovedmål for de kunstneriske (kulturpolitiske) satsningene er å oppnå høy kvalitet. Videre er det problematisert:

Hva kvalitet og ikke minst høy kvalitet er, er imidlertid vanskeligere å definere. Den enkelte institusjon/virksomhet må selv ta stilling til hvordan virksomhetens kvalitet skal sikres, utvikles og fornyes. Kunstnerisk repertoar er et kjerneelement i kvalitetsutviklingen, og er også et viktig element når det gjelder å rekruttere nye publikumsgrupper.

(St.meld. 32 2007:146)

Denne definisjonen sier oss ikke mer enn at kvalitet er noe som er vanskelig å spesifisere, men at det eksisterer. Kvalitet kan sikres, utvikles, fornyes og oppnås gjennom et kunstnerisk repertoar. Det kan virke som det er opp til hver enkelt institusjon å definere hva som er kunstnerisk kvalitet for dem. Det vil si at det blir en slags institusjonell relativisering av begrepet. Den institusjonelle relativiseringen kan vi også se i en annen type kontekst, nemlig at institusjonene er de ulike scenekunsthelt. De statsstøttede teatrene er én form institusjon,

mens det frie scenekunstheltet innehar en annen institusjonell agenda, ofte ilagt avantgardistiske eigenskapar. Myndighetene er også en form for institusjon – gjennom deres føringer forvalter (og relativiserer) de også kvalitetsbegrepet. Det er konteksten rundt kvalitetsbegrepet som blir relevant i den språklige definisjonen av kvalitet.

5.7.3 Internasjonalitet og internasjonalt nettverk

I begge stortingsmeldingene er det stort fokus på betydningen av internasjonalitet.

Internasjonal utveksling og samhandling er viktig for utviklingen av kunstnerisk kvalitet i norsk kunst. I Stortingsmelding 48 står det:

Ein del festivalar er i tillegg dristige i programlegginga si og har eit innhald med *høg kunstnarisk kvalitet*, med internasjonale innslag i toppklasse og nyskapande tingsverk som høgdepunkt. Kvaliteten heng saman med at festivalane er kopla saman i nettverk både nasjonalt og internasjonalt, og at dei er i stand til å betala for seg.

(St.meld. 48 2002:37, min uthevelse)

Kvalitet er her sett som resultat av to faktorer: Internasjonalt kontaktnett og god økonomi. Festivalene kan invitere kunstnere som innebærer en viss økonomisk sikkerhet for festivalen til å delta. I meldingen kan det virke som de økonomisk gunstige kunstnere er det samme som gode kunstnere. *Internasjonal* og *nyskapende* er begreper som blir brukt for å redegjøre for hva kvalitet er. Det er tydelig at betydningen av å ha et nettverk er viktig – nettverket er faktisk avgjørende for den kunstneriske kvaliteten. Stort nettverk og god økonomi resulterer i kunstnerisk kvalitet.

Senere i Stortingsmelding 48 står det om internasjonal kulturutveksling.

Dei overordna målsetjingane for det internasjonale kultursamarbeidet er å presentera eit breitt spekter av *norske kulturuttrykk* med *høg kvalitet internasjonalt* og å syta for at kulturmiljø i Noreg mottek impulsar frå utlandet. Måla er forankra i kulturens eigenverdi, og det handlar fyrst og fremst om å fremja kulturell og kunstnarleg utvikling. I dette perspektivet vert det ikkje minst viktig å styrkja importsida. Ein føresetnad for *kvalitet* og *nyskaping* i kulturlivet i Noreg er at vi deltek som ein reell aktør på den *internasjonale kulturarenaen*, og ein slik aktør vert vi fyrst når Noreg er ein attraktiv arena for internasjonale kunstnarar.

(St.meld. 48 2002:111, min uthevelse)

Her står det også eksplisitt at en forutsetning for kvalitet og nyskaping (som i dette sitatet er likestilte faktorer) er internasjonal deltakelse. Den internasjonale utvekslingen står som en selvfølgelig del av norsk kunstpraksis. Definisjonen av kunstnerisk kvalitet befinner seg nemlig et sted utenfor våre landegrenser – definert av en internasjonal konsensuspreget og

maktting ekspertise. Hvem denne ekspertisen er, er imidlertid ikke konkretisert stortingsmeldingene. Bo Krister Wallström pekte på en tendens i kulturutvekslingen, der norske kunstnere er ettertraktede i utlandet grunnet deres økonomiske posisjon og norske kulturmidler. Norge er ut fra et slik perspektiv attraktiv både for internasjonale kunstnere og internasjonale festivaler og prosjekter. Det er på det frie scenekunstheltet at den internasjonale utvekslingen har vokst mest, både produksjon og formidling er preget av internasjonal samhandling. Stortingsmeldingen skriver at på det institusjonelle feltet er dette ikke like godt utviklet ”Innanfor fleire av institusjonsmiljøa har slike kontaktflater ikkje vore like velutvikla, jamvel om det kan gjevast nokre gode døme på slikt fagleg samarbeid dei siste åra” (St. meld. 48 2002:42/43).

Den internasjonale konsensusens makt preger norsk kulturpolitikk, og det har innvirkning på hva vi i Norge definerer som kunstnerisk kvalitet, eller hvem som definerer den, og hvordan. Dette kommer til syne i forholdet mellom sentrum og periferi i Norge. De fleste kunstnere i Norge bosetter seg i eller i nærheten av storbyene. Denne sentraliseringen har noe å si for hvor den kunstneriske kompetansen befinner seg, hvor kunstnere og kunstekspertise bor. I stortingsmeldingene ser man denne sentraliseringen i sammenheng med utviklingen som skjer internasjonalt: ”Sentraliseringa av kunstnarane kan òg ha samanheng med eit liknande verdi- og kvalitetshierarki som gjer seg gjeldande internasjonalt, og med at det framleis er dei kunstsakkunnige i storbyane som i høg grad forvaltar definisjonen av kunstnarleg kvalitet” (St.meld. 48 2002:38). Internasjonale tendenser påvirker nasjonal og lokal kulturpolitikk. De ”kunstsakkyndige”, eller hva jeg velger å tolke som de kunstneriske og akademiske miljøene i storbyene har makt i definisjonen av kvalitet – å ha nærhet til dem er viktig for kunstnere. Det kan virke som det er herfra kvalitetsbegrepet kan defineres, det er deres språk som preger kvalitetsdefinisjonen. I sitatet i tillegg en oppfatning av at det finnes ulike nivåer av kvalitet, det eksisterer et ”kvalitetshierarki”. Indirekte legitimeres det her en oppfatning av at det finnes noe kunst som er bedre enn annen kunst. Stortingsmeldingen skriver om dette på en litt annen måte; demokratisering og likeverdige kvalitetsforståelser er viktig å fremheve i denne typen offentlige dokumenter fordi de representerer den norske stat. Storbyenes, eller storsamfunnets, makt i definisjonen av visse deler av samfunnet blir tematisert:

I andre delar av kulturlivet har det derimot vist seg vanskeleg å byggja opp ei inkluderande haldning til uttrykk med opphav i andre tradisjonar enn den *vestlege*. Det kan vera fleire grunnar til dette. Ein viktig faktor synest vera at det i sterk grad er storsamfunnet og den *dominerande vestlege forståinga* av kunst, *kvalitet* og profesjonalitet som legg premissane for samhandling også i kunstlivet.

(St.meld. 48 2002:38, min uthevelse)

Det er altså det vestlige storsamfunnet og de kunstsakkyndige i de vestlige storbyene som definerer hva kunstnerisk kvalitet er. Stortingsmeldingene vil selvsagt redegjøre for regjeringens politikk som skal motvirke dette. Demokratiseringen av samfunnet skal også gjelde kunstsamfunnet. Dette kan bidra til enda en relativisering av kvalitetsbegrepet.

I tillegg til at kvalitet er relatert til omgivelsene og samfunnet rundt kunstsamfunnet, skriver stortingsmeldingen om kunsten selv og endringene som innad påvirker kvalitetsbegrepet:

Store delar av samtidskunsten liknar mindre og mindre på dei historiske eksempla på kunstverk, og det synest vera vanskelegare enn nokon gong å avgjera kva som er kunst og kva som er *god kunst*. Både kunstomgrepet og dei verdiane som ligg til grunn for å vurdere *kvalitet* i kunsten, vert utfordra frå ulike kantar.

(St.meld. 48 2002:39, min uthevelse)

Kunstbegrepet er i likhet med kvalitetsbegrepet utfordret på ulike nivåer, fra samfunnet generelt, fra kulturindustrien og fra tendenser innad i kunstsamfunnet. Stortingsmeldingen redegjør for at det er den vestlige forståelsen av kvalitet som er den dominerende. Samtidig er den vestlige forståelsen av kunst utfordret fra mange kanter, og videre er definisjonen av den vestlige kvalitetsforståelsen i tillegg udefinierbar.

5.7.4 Kvalitetsbegrepets status i norsk kulturpolitikk

Kulturpolitisk har den norske forståelsen av kvalitet innehatt andre egenskaper enn det rent kunstneriske. I forhold til kulturpolitikk ellers i Europa har den norske og den nordiske kulturpolitikken lagt mer vekt på sosial velferdslegitimering av kunstnere enn deres kunstneriske utvikling. Stortingsmeldingen redegjør for skillet mellom den nordiske og sentraleuropeiske kulturpolitikken. Frankrikes kulturpolitikk er i større grad kvalitetsorientert. Dette gjelder også Nederlands kulturpolitikk, der man siden 1980-årene har lagt vekt på at demokratiseringen av kunst og kultur ikke må gå ut over kunstnerisk kvalitet.

Stortingsmelding 48 skriver om dette:

I dei nordiske landa vart kulturpolitiske mål formulerte som ein del av velferdspolitikken etter den andre verdskrigen. Dette har mellom anna ført til at dei nordiske landa tykkjest leggja større vekt på ei sosial velferdslegitimering, medan kulturpolitikken i dei fleste andre vesteuropeiske land tykkjast leggja større vekt på kvalitetslegitimering. Dette kjem til dømes til uttrykk i kunstnarpolitikken. I dei nordiske landa har demokratisering i tydinga sosial tryggleik og utjamning av levkår mellom kunstnarar vore ein del av kulturpolitikken ansvarsområde sidan 1970-åra. I dei fleste andre land er det vorte lagt mindre vekt på sosial tryggleik og kollektiv velferd og meir vekt på å stimulera kunstnarleg skapande verksemd.

(St.meld. 48 2002:102)

Kunstnerpolitikken har hatt innvirkning på hvordan staten forholder seg til kvalitetsbegrepet. Kunstnerens økonomiske trygghet er viktigere enn om deres kunstproduksjon resulterer i verk av høy kvalitet. Dette er kanskje i ferd med å endres, i hvert fall på det institusjonelle nivå. Når det nå skal iverksettes kvalitative evalueringer av institusjoner, vil det her i større grad nærme seg en sentraleuropeisk politikk.³⁰

Stortingsmelding 32 redegjør for de scenekunstopolitiske mål som har vært gjeldende de siste årene. Under kapittel 2.1 *Scenekunstopolitiske mål fram til i dag* står det at en av kulturpolitikkenes viktigste oppgaver er å legge til rette for at alle kan oppleve et mangfold av ulike kulturtilbud og kunstneriske uttrykk, og å kunne delta i et aktivt kulturliv.

Et godt kunst- og kulturtilbud oppnås ikke gjennom markedet alene. Det er nødvendig med et offensivt offentlig økonomisk engasjement for å sikre bredde og mangfold. Det er tidligere utarbeidet mål for tilskudd bevilget under statsbudsjettets kapittel 324 Scenekunstformål. (...) Disse målene er:

1. Gjøre scenekunst av høy kunstnerisk kvalitet tilgjengelig for alle
2. Fremme kunstnerisk utvikling og fornyelse
3. Målrette virksomheten og utnytte ressursene best mulig

(St.meld. 32 2007:15)

De tre målene tar for seg tre deler av kulturpolitikken: publikum, kunstner og institusjon. Det er ikke fokus på selve kunstverket i disse målene. På punkt 1 er det publikum som er i fokus: tilgjengelighet for alle. Det er den demokratiske tanke som ligger bak dette målet. Selv om det står ”scenekunst av høy kunstnerisk kvalitet” er det publikum det er fokus på. Punkt 2 fokuserer på kunstneren. Det er den kunstneriske utviklingen og fornyelsen som er viktig, det vil si kunstnerens arbeid. Dette vil jeg komme tilbake til senere. Punkt 3 har fokus på selve scenekunstvirksomheten, eller institusjonen. Her er det økonomiske perspektivet viktig. I disse målene i Stortingsmelding 32 har ikke kunstverket i seg selv et eget punkt. Demokratiseringen av kunst, kunstnerens arbeidsforhold og virksomhetens ressursutnyttelse

³⁰ Se Kapittel 5.1 Intervjuanalyse av myndighetspersoner. Informant C fra Kulturdepartementet snakker om planleggingen av en kvalitativ vurdering av scenekunstinstitusjonene i løpet av 2010.

er de viktigste elementene i den offentlige kulturpolitikken. Kunstbegrepet er på den annen side tematisert gjennom store deler av stortingsmeldingene på ulike måter. Jeg skal nå se nærmere på hvordan kunstbegrepet fungerer i disse to meldingene.

5.8 Kunstbegrepet i stortingsmeldingene

Kunstbegrepet er altså tematisert gjennom store deler av stortingsmeldingene. Det virker som det er lettere å skrive om hva kunst er enn hva kvalitet er. Definisjonen av kunst er vanskelig, men det har den alltid vært; det er liksom en legitim problematikk rundt kunstbegrepet. Jeg skal nå se nærmere på hvordan kunstbegrepet artikuleres i stortingsmeldingene. Kanskje det, i beskrivelsen av kunst, utøves en form for språklig makt? Kanskje det her legges føringer for kunstnere på det frie scenekunstheltet, og for forståelsen av kunstnerisk kvalitet?

5.8.1 Undervurdering av publikum – usynliggjøring av makt

I Stortingsmelding 48 står det:

Mykje kunst appellerer til kjenslene våre. Musikk kan gjera oss både nedstemte og glade. Vi kan verte oppslukte av spenninga i ein roman eller av samspelet mellom fargar og former i eit målarstykke. Vi kan verte fascinerte av eit flott byggverk eller av samspelet mellom lys og skugge i ein skulptur. Men kunst er samstundes noko å tenkja over og drøfta med andre. Gjennom mange former for kunstverk kan vi læra noko om menneske, samfunn, historie, religion osv. Kunst appellerer til kommentar og ordskifte, og for mange skaper kunsten behov for å ta standpunkt, til dømes av di vi på ein eller annan måte vert provoserte.

(St.meld. 48 2002:22)

Denne karakteriseringen av kunst er ganske enkel. Det er snakk om at kunst stimulerer både følelsene og tankene våre og at vi kan lære noe om samfunnet rundt oss ut fra møtet med kunstverk. Det blir i slike avsnitt som dette tydelig at stortingsmeldingene er skrevet for å kunne leses av hele den norske befolkning, uavhengig av utdanning og forhold til kunst. Man kan egentlig ikke forvente seg noe annet av en stortingsmelding. Det er tydelig at meldingene skal formuleres så de kan nå bredden av befolkningen i Norge, men dette blir kanskje litt i overkant forenklet skrevet. Som jeg skrev innledningsvis er meldingene også ment å skulle leses av spesielt interesserte med kompetanse fra kulturfeltet. Det er vanskelig å finne et språk som formidlingsmessig møter de ulike leserne.

Noen steder i meldingene kan det virke som leserne blir undervurdert. Ved å virke så elementær i språkbruk får vi et inntrykk av at meldingene tilsynelatende ikke har noen makt; de er kun beskrivende og redegjør nøkternt for Norges kulturpolitikk. Undergravingen av sin

egen autoritet som makttekst er en fin strategi for å plassere seg selv langt nede i teksthierarkiet, og for å gi inntrykk av at meldingene ikke egentlig representerer en instans med høyere makt i samfunnet (her Storting og Regjering). Forenklingen i språk og innhold sammen med undervurderingen av leseren kan imidlertid være en dreven kombinasjon makteoretisk sett. Det skinner igjennom hvor i teksthierarkiet teksten egentlig er – forenklingen blir tydelig for alle, og man skjønner at disse tekstene prøver å undergrave sin egen status som maktutøvende tekst. Språket i stortingsmeldingene skal tilsløre den makten meldingene representerer, men denne tilsløringen av makten blir for tydelig.

5.8.2 Kompetanse, publikum og formidling

Men mellom det som uomtvisteleg er kunst og det som like uomtvisteleg ikkje er kunst, finst det mange gråsoner og flytande overgangar.

(St. meld. 48 2002:21/22)

De flytende overgangene og gråsonene i kunst påvirker publikums omgang med kunst. Meldingene beskriver vanskelighetene med å forstå samtidskunst; her blir igjen publikum til en viss grad undervurdert ved at man ser behovet for en ekspertise, mennesker med en spesiell form for kompetanse innen kunst. For å kunne se og tenke over objektet som et kunstverk, og ikke minst gjøre det med utbytte (begrepet ”utbytte” er det Stortingsmelding 48 som bruker), må publikum ifølge meldingene vite noe om kunstens utvikling de siste hundre årene og kjenne til de tilhørende teoriene om moderne kunst, blant annet hva kunsten reagerer mot og hva den strever etter (St. meld. 48 2002:22). Stortingsmeldingene vektleger videre at ”folk flest” har større forutsetninger for å forstå tradisjonelle kunstneriske ytringsformer enn moderne kunstformer, kunnskapen om tradisjonell kunst er mer utbredt enn om moderne kunst:

Føresetnadene for å forstå kunsten er noko den einskilde tileignar seg gjennom oppvokster, utdanning, massemedium og deltaking i samfunns- og kulturlivet. Men kunsten endrar kontinuerleg uttrykksform, og i dei tilfelle dette skjer i form av brå kast eller fundamentale omskifte, vil det lett oppstå eit etterslep i publikums føresetnader for å tileigna seg det nye.

(St. meld. 48 2002:22)

Det kreves altså grunnleggende kunnskaper for å forstå kunst. Samtidig endrer kunsten seg hele tiden, noe som gjør at også kunnskapene om kunst må videreutvikles. Det står at det vil oppstå et etterslep i publikums forutsetninger for å tilegne seg kunnskaper om nye

kunstuttrykk. Det er kunsten som her leder an, publikum må følge etter for å prøve å forstå den. Det er altså forståelig at visse former for kunst ikke er tilgjengelig for alle og enhver. Det er ikke publikum, den vanlige mannen i gata sin feil at ikke kunsten kan fattes – det er kunsten som videreutvikler seg for fort for folk flest. Det er her en kombinasjon av en undervurdering av publikums kompetanse og en karakterisering av kunst som utvikler seg for fort (for sitt eget beste).

Kompetansen som kreves i møtet med kunst blir videre diskutert senere i Stortingsmelding 48. Det er de ulike formene for samtidskunst som utfordrer publikum og publikums kunnskap. For eksempel er begrepet ”crossover” beskrevet som en kunstform som krever en spesiell kompetanse. Denne må være tilstede både i produksjonen, formidlingen og vurderingen av kunst; ”ein kompetanse som gjensidig utfyller kvarandre, og dette gjeld både når kunsten vert skapt og formidla, og som grunnlag for å vurdera kva som er godt og dårleg” (St. meld. 48 2002:39). Generelt i meldingene blir det altså redegjort for at vi trenger en spesiell kompetanse, en ekspertise.

Stortingsmelding 48 skriver på den annen side at kunstutdannelsen og den allmenne institusjonaliseringen på kunstfeltet har bidratt til et mer elitistisk perspektiv på kunsten:

Utdanningsekspløsjonen og den allmenne internasjonaliseringa har også ført til at *kuratoren* har kome til som ein ny og mektig aktør på biletkunstfeltet. Denne *nye ekspertisen* har brote det kompetansemonopolet på samtidskunst som kunstnarane tradisjonelt har hatt, og mellom anna medverka til eit meir internasjonalt og elitistisk perspektiv på kunsten.

(St. meld. 48 2002:44, min uthevelse)

Det henspilles her på tendensene som tok form på begynnelsen av 1990-tallet, der det vokste frem en ny generasjon kunstnere som gikk inn i en direkte kommunikasjon med internasjonale samtidskunstnere. Grunnene til dette var ifølge stortingsmeldingen mange, blant annet nye rolleforståelser hos kunstnerne, et voksende positivt forhold til teori, bedre internasjonale kommunikasjonskanaler og en sterk informasjonsstrøm (St. meld. 48 2002:44). Dette bidro til en heving av kunstnerens egen kompetanse innen kunstteori og kunne således resultere i en mer elitistisk kunstdebatt.³¹ På scenekunstfeltet er det liknende tendenser. Det kan se ut som fokuseringen på en ekspertise som kan formidle scenekunsthendelsens teoretiske interesse, i

³¹ Disse tendensene, for eksempel kuratorens betydningsfulle rolle, er i større grad knyttet til billedkunstfeltet enn til scenekunst. I noen tilfeller kan man hevde at billedkunstfeltet har knyttet seg sterkere til en intellektuell verdi, der teoretisk kompetanse hos kunstner og publikum har blitt sett på som forutsetning for en estetisk opplevelse. Musikk har i noen tilfeller kunnet pådra seg en mer emosjonell verdi, der følelsene kan sies å ha innvirkning på den estetiske opplevelsen. Scenekunstens verdi har i stor grad forholdt seg til opplevelsesaspektet. Som vi har sett er det umiddelbare og det tilfeldige i *situasjonen* i stor grad karakteristisk for scenekunstens verdi hos både kunstnere og myndighetspersoner.

stor grad er gjeldende i scenekunstheltets diskurs. Kunstfeltenes grenser utviskes og blir preget av hybride sjangere. Ekspertisens språk gjelder på alle nivåer i de kunstneriske felt. Ifølge stortingsmeldingen kan den ekspertisen som det anerkjennes et behov for også føre til elitisme i perspektivet på scenekunst. Ekspertise blir både et positivt og negativt ladet begrep i stortingsmeldingene – ekspertisen kan utøve språklig makt i en elitistisk kunst- og kvalitetsdefinisjon.

Stortingsmelding 48 tar for seg en kompetanseheving hos publikum, men denne er i forhold til populærkultur. I kapitlet 3.2.1 *Medie- og kulturindustri* (St. meld. 48), vises det til en nivåheving i publikums kompetanse (og utdanning) i forhold til den populærkulturelle utviklingen, og ikke et etterslep hos publikum slik det ble beskrevet i sammenheng med å forstå kunst. Det står at det i kulturindustrien og populærkulturen er tendenser til både økende differensiering og generell nivåheving. Nivåhevingen skyldes ifølge meldingen at en bredere orientering hos et høyere utdannet publikum gir større rom for et noe mer krevende og avansert innhold i disse uttrykkene. Et voksende mangfold innen populærkulturelle uttrykksformer viser den økende differensieringen (St. meld. 48 2002:33). I tillegg ser man eksempler på at markante kulturindustrielle drag blir mer synlige på områder de før var svakere. Skillet mellom kunst og kulturindustri er mindre tydelig og viser seg ikke bare i form av et mer variert tilbud fra kulturindustrien: ”Også tradisjonelle kunstartar og kulturuttrykk som til dømes klassisk musikk, opera og litteratur vert i aukande grad dregne inn i den allmenne marknadsøkonomien” (St. meld. 48 2002:33).

Publikums kompetanse i møte med populærkultur har ifølge stortingsmeldingen vokst, og er en mer utviklet kompetanse i forhold til kunst. Dette kan skille kunst, og kvalitet, ut som et mer smalt fenomen som en elite og ekspertise skal forvalte.

5.8.3 Mangfold

Den politiske satsningen ”kulturelt mangfold” er også en kulturpolitisk satsning. Denne berører i stor grad scenekunsten. Scenekunstbegrepet blir flere steder i meldingene beskrevet som tverrkunstnerisk. ”Scenekunst består av forskjellige kombinasjoner av scenekunstartene. Innenfor de etablerte institusjonene, men mest i frie sceniske grupper, kan en oppleve interessante eksempler på nye tverrkunstneriske uttrykk med elementer fra ulike scenekunstarter og andre kunstformer, for eksempel billedkunst” (St. meld. 32 2007:10). Det virker som om scenekunsten har mange forutsetninger for å oppnå kulturpolitiske målsetninger som innebærer mangfold på forskjellige nivåer. Det ligger faktisk i

scenekunstens natur å være mangfoldig. Denne ”selvfølgelige” mangfoldigheten i scenekunsten er beskrevet på en måte som gjør mangfoldighet og fri scenekunst uatskillelig. Det kan virke som det er et slags indirekte påbud for scenekunstgruppene om å etterstrebe den ”naturlige” mangfoldigheten i kunstuttrykket. Det står om det frie teaterfeltet i Norge at dette alltid har vært mangfoldig og tverrkunstnerisk:

Medan frigrupperørsla i grannelanda våre vart driven fram av generasjonar utdanna ved dei ulike scenskulane, var det dei nye regionteatra som tok av for dette teateropprøret her i landet. Dei frie teatergruppene i Noreg har difor gjerne stått for eit meir eksperimentelt og tverrkunstnarleg innslag, og rekrutteringa har òg vore meir mangfaldig.

(St. meld. 48 2002:42)

Dette bør de frie teatergruppene, indirekte ifølge meldingene, fortsette med. Mangfoldsbegrepet brukes både kulturelt og estetisk. ”Gjennom Kulturløftet skal kulturpolitikken fremme kulturelt og estetisk mangfold, stimulere kunstnerisk kvalitet og nyskaping, bevare og sikre kulturarven og legge til rette for at hele folket har tilgang til et rikt og mangfoldig kulturtilbud (St.meld. 32 2007:9).³²

Mangfoldsbegrepet brukes også om publikum. I kapittel 2.2 *Norsk kulturråds mål for tilskudd til fri scenekunst* står det at

En av Norsk kulturråds oppgaver er å kartlegge de nye initiativene og ideene, å legge til rette for at nye aktører, arbeidsmetoder, estetiske uttrykk og strategier kan utvikle seg og å stimulere til målrettet utforskning og produksjon. En annen viktig oppgave er å legge til rette for at forestillingene som produseres når ut til et bredt og *mangfoldig publikum*.

(St. meld. 32 2007:15, min uthevelse)

Kulturelt og estetisk mangfold betraktes som en samfunns kvalitet, det legger føringer på utformingen av nasjonal så vel som internasjonal kulturpolitikk. Scenekunstens, særlig den frie scenekunstens, iboende tverrkunstneriske egenskaper gjør at denne er velegnet til å skape mangfoldig kunst. Stortingsmeldingene legger gjennom denne formuleringen en indirekte føring på den frie scenekunsten om at mangfold er et satsningsområde den er spesielt egnet til å (og som det forventes av at den skal) fokusere på. Tverrkunstneriske innslag er en kvalitet ved scenekunsten.³³

³² Kulturløftet er en omfattende satsning for kulturen og frivillig sektor gjennom målrettede tiltak og generell budsjettmessig styrking. Målet er at én prosent av statsbudsjettet skal gå til kulturformål innen 2014 (St. meld. 32 2007:9).

³³ Jeg har ikke lagt vekt på det etniske, eller *tverrkulturelle*, perspektivet i min oppgave. Det ”kulturelle mangfoldet” er også et sterkt kulturpolitisk satsningsområde, der etniske grupper og minoritetsgrupper skal inkluderes som aktører og publikum. Denne oppgaven fokuserer i hovedsak på det mangfoldige i kunstens

5.8.4 Nyskapende/utforskende/eksperimenterende

I meldingene er det flere varianter av begrepet *nyskapende*. *Utforskning* og *utfordrende* er begreper som erstatter nyskapende mange steder, særlig i den siste meldingen. Et av departementets hovedmål for scenekunstheltet er formulert i Stortingsmelding 32:

”Hovedmålet (...) er å ha et scenekunsttilbud av høy kunstnerisk kvalitet, som er mangfoldig, nyskapende og utfordrende og som når hele befolkningen og forvalter kulturarven (St. meld. 32 2007:16). Det eksperimentelle og utfordrende kunstfeltet blir i meldingene tillagt stor egenverdi, og sees på som sær viktig for både kunstsamfunnet og samfunnet utenfor. Dette kunstfeltet sees på som en betydningsfull bidragsyter i motstanden mot det negative ved kulturindustrien og markedsøkonomien. Stortingsmelding 48 spør hvordan det vil gå med vilkårene for uavhengig og kritisk kunst når kunstindustrien og det tradisjonelt uavhengige kulturlivet blir dratt inn i den allmenne markedsøkonomien. Dette kan føre til at kunstnerisk verdi i høyere grad blir redusert til markedsverdi:

Da vil dei tapa dei kulturytringane som er vanskelege å kommersialisera. Dette gjeld særleg dei *eksperimentelle* kunsthandlingane, dei som er leverandørar av alternative perspektiv og alternative formidlingsformer. Kunstuttrykk som *utfordrar* etablerte tankeformer og tankebanar, har ikkje berre med nyskaping innanfor kunsten å gjera; dei er òg viktige for samfunnet utanfor. Eit mangearta og blømande kunstliv som er *fritt og nyskapande*, representerer ein viktig arena der nye røynsler kan koma offentleg til uttrykk, og gjer sitt til å stimulera til *nytenking og nyskaping* i heile samfunnet.

(St. meld. 48 2002:35, min uthevelse)

Det er Regjeringens oppgave å ta vare på disse alternative kunstuttrykkene. Det er ifølge meldingene på det frie scenekunstfeltet eksperimenteringen har vært sterkest, og det er et paradoksalt skille mellom det institusjonelle teaterområdet og det frie feltet: ”Den kunstnarlege utviklinga har generelt sett vore sterkast på det tverrkunstnarlege frie feltet og særleg innanfor danseområdet, jamvel om det er der finansieringa er mest usikker og infrastrukturen svakast” (St. meld. 48 2002:43). Her er det igjen en forståelse av det frie feltet som tverrkunstnerisk, utfordrende og spesielt velegnet til å eksperimentere med og utforske scenekunst. Her ligger det en (nesten usynlig) oppfordring til kunstnere på det frie scenekunstfeltet til å drive med eksperimentell kunst. Det utøves språklig makt: Ved å trekke historiske linjer i beskrivelsen av dagens scenekunst, oppfordrer (og forventer)

uttrykk. Det er imidlertid en svært spennende oppgave å ta for seg kvalitetsbegrepet i tverrkulturelt perspektiv. Aktuell lesning her er Shanti Brahmacharis ”Monokulturer eller kulturelt mangfold?”, artikkel i *Risikosoner*, rapport nr. 33 for Norsk kulturråd (2004) og Anne-Britt Grans *Mosaikk – når forskjeller forener*. Evalueringsprogrammet for kunst og det flerkulturelle samfunn. Norsk kulturråd – rapportserien nr. 28. 2002. Oslo.

stortingsmeldingene i dette tilfellet kunstnere til å produsere utforskende og eksperimentell scenekunst, uavhengig av økonomiske bevilgninger. Det ligger i deres natur.

I rapporten *Ny støtteordning – gamle skillelinjer* (Bergsgard og Røyseng 2001) for Norsk kulturråds rapportserie, skriver forfatterne om nyskapendebegrepet og hvordan begrepet har blitt et sentralt punkt i målsetningen for den frie scenekunsten. Bergsgard og Røyseng intervjuet i likhet med meg både kunstnere og representanter fra myndighetene. I intervjuene med kunstnere kom det frem to ulike syn på nyskapendebegrepet, det delte seg to grupper. Den ene gruppen var aktører som følte seg fortrolige med begrepet og som i stor grad identifiserte seg med det i sin kunstneriske virksomhet. Den andre gruppen uttrykte skepsis til måten begrepet om det nyskapende ble anvendt på i ordningen. Her var det en forestilling om at Kulturrådet opererte med et helt bestemt kunstsyn, men at dette var representativt for bare en del av det frie scenekunstfeltet (Bergsgard og Røyseng 2001:85). Mange av klagen som ble sendt inn etter den første tildelingen pekte på at nyskaping og kvalitet langt på vei var blitt sidestilt med en bestemt form eller sjanger. Begrepet hadde ifølge disse informantene fått en for autoritær funksjon og blitt et redskap til å styre den kunstneriske profilen på feltet i én bestemt retning og føre til kunstnerisk ensretting (Bergsgard og Røyseng 2001:85). Det var de avantgardistiske kunstuttrykkene som informantene da mente var blitt ensbetydende med kvalitet og nyskaping. I sammenheng med mine intervjuer av teatergrupper, ser jeg en likhet her i Klaras syn på Kulturrådets forståelse av nyskapende og hvilke kunstuttrykk dette tilfaller. Klaras forestilling, som retter seg mot barn og ungdom, er ifølge gruppen ikke nyskapende nok ut fra hva de ser er Kulturrådets definisjon av nyskapendebegrepet.

I dette kapitlet har jeg analysert kvalitetsbegrepet slik det defineres av norske kulturmyndigheter. Jeg har intervjuet fire representanter i norsk kulturpolitikk og formidling, og analysert to stortingsmeldinger. Det som ble tydelig i arbeidet med dette materialet, er kvalitetsbegrepets relative status. Hos Kulturrådet relativiseres kvalitet blant annet i forhold til hvilke grupper som er med i søknadsprosessen, hvem som sitter i utvalgene og ut fra hvem som oppfyller regjeringens satsningsstrategier. Begrepet nyskapende relativiseres også. Kunstneren ilegges stor makt i definisjonen av hva som er nyskapende, eller ”utforskende”. Kvalitet i kulturpolitisk kontekst dreier seg også rundt organisatorisk ryddighet, og institusjonenes mål og resultatkriterier er viktige i bedømmelsen av kvalitet på det institusjonelle feltet. Scenekunstgruppene internasjonale betydning og nettverk er et viktig kvalitetskriterium på det frie feltet. Videre sees en ekspertise, det vil si mennesker med relevant kompetanse, nødvendig i bedømmelsen av kvalitet, men ekspertisens makt i

definisjonen av kunstnerisk kvalitet må tas med elitistisk forbehold. En viktig kvalitet ved den frie scenekunsten er dens iboende eksperimentelle og mangfoldige natur. Dette gjør den spesielt egnet til å oppfylle departementets satsningsområder, noe det også forventes av at den skal gjøre. I forhold til språklig makt ser vi at en del av en språklig maktstrategi er undervurderingen av publikum i definisjonene av kunst og kvalitet. I tillegg gjør den historiske redegjørelsen av den frie scenekunsten at forventningene om eksperimentelle produksjoner og kunstuttrykk av friteatergruppene er svært tilstedeværende.

Kapittel 6: Avslutning

”Dere må skrive for politikerne.” Ordene falt under et møte med styringsgruppen for Program for kulturstudier i Norges forskningsråd høsten 2002. De hadde innkalt prosjektlederne til et møte for å oppsummere fem års forskning og gav oss instruksjoner. Vi satt med bøyd hoder og stirret usikkert i bordet: Hvordan i all verden skulle det gjøres? Skulle forskningen oppsummeres i en rapport? Prosjektene hadde samlet forskere fra flere fag, men ingen hadde skrevet med politikerens som underforstått leser. Politikerens er en fremmed tankefigur i humaniora og grunnforskning; vi tenker ikke i forvaltningskategorier. Det straffet seg når vi nå skulle lage en syntese av forskningen – ”dere må vise frem resultatene” – for nettopp denne forestilte leseren. Målet var å gi kulturforskningen en form slik at den kunne brukes i politisk-administrative beslutningsprosesser, på linje med samfunnsvitenskapelige utredninger. ”Dere kan like godt lære dere sjangeren med en gang”, sa et av medlemmene i styringsgruppen, ”det er den eneste måten å få penger til forskning på i fremtiden.” Vi bøyde hodet enda dypere. *Imperiet* kallet.

(Meyer 2003:58)

Innledningsvis spurte jeg hvordan det utøves språklig makt i definisjonen av kunstnerisk kvalitet. Jeg har gjennom intervjuer og dokumentanalyse forsøkt å finne tendenser i definisjonskategoriene, altså hvordan man snakker om kvalitet, hvordan man formulerer kvalitet skriftlig, og hva som tolkes som kvalitative egenskaper i scenekunstprosjekter, i søknader og i stortingsmeldinger. Jeg har gjennomført en tredelt analyse, der jeg har betraktet kvalitetsbegrepet kunsthistorisk/-teoretisk, kunstpraktisk og kulturpolitisk. Jeg gav først en historisk redegjørelse for kvalitetsbegrepet. Videre ble begrepet undersøkt i kunstpraksis, altså hvordan kunstnere på det frie scenekunstheltet forholder seg til kvalitet. Til slutt ble kvalitetsbegrepet undersøkt i kulturpolitisk perspektiv der jeg tok utgangspunkt i en analyse av norske kulturmyndigheter.

Siri Meyer ble fortalt at hun måtte ”skrive for politikerne”. Det samme kan man si til de frie scenekunstgruppene i deres søknadsskriving. Selvfølgelig: Det er jo politikere (eller byråkrater) i tillegg til personer med faglig kompetanse (en slags ekspertise) som skal forvalte norske kulturmidler. Hvilket språk politikerne vil ha er imidlertid ikke selvfølgelig. Vi kunne like gjerne sagt ”Dere må få aktuelle samarbeidspartnere til å investere i deres kunstbedrift, og markedsføre deres produksjoner og virksomhet med deres internasjonale nettverk”. Det markedslogiske språket er blitt etablert i kunstens og byråkratiets bevissthet om seg selv. Dette trenger ikke være et problem; problematisk blir det først når man ikke har andre måter å uttrykke seg på, når dette ene språket og dets symbolikk er det eneste man kjenner. I introduksjonen skrev jeg om det som kan kalles ”kolonialisering av vår livsverden”, altså kapitalismens ”seier” over vår tenkemåte. Dette bidrar til fremmedgjøring av oss som individer, fordi alle våre relasjoner blir preget av den samme instrumentelle nyttetenkningen (Gran/Hofplass 2007:26). I denne kolonialiseringen utøves det symbolsk vold, vold mot de

symbolene vi bruker for å reflektere over samfunnet og oss selv. Meyer kaller dette diskursiv makt; makten som et gitt vokabular kan ta på bekostning av andre måter å beskrive verden på. Den som bestemmer hvilket vokabular som skal gjelde, tvinger den andre til å akseptere et annet virkelighetsbilde enn det som ville ha kommet til orde i et annet språk (Meyer 2000:12). Baktruppen spiller bevisst på den språklige maktens strenger. Klara befinner seg i en posisjon der de ikke vet hvilket vokabular som gjelder, de spiller mer på den romantiske kunstdiskursens strenger – det er den de kjenner og forholder seg til. En diskursiv maktstrategi kan være å tilsløre symbolikken. Begrenset tilgang til symbolene og språket som skal gjelde gir noen grupper eksklusivitet. En ekspertise forvalter kategoriene – men hvem denne ekspertisen er, er også tilslørt. Det vi vet er at den for det meste befinner seg utenfor Norges grenser. I stor grad er det kunstnerne selv som er satt til å skulle bestemme kriteriene for kunstnerisk kvalitet. Måten kunstnerne kan gjøre dette på, er imidlertid ikke like kunstnerisk. Man må i mange tilfeller befatte seg med markedspolitisk strategi i stedet for å drive med kunstnerisk virksomhet (i den grad vi kan se dette som motsetninger).

I kapittel 4 så vi for eksempel at *produksjon*, *strategier* og *nettverk* er begreper som preger både søknadene og intervjuene med Baktruppen. I tillegg vektlegges *formidling* og *tilgjengelighet* av produksjonene. Publikum er et viktig fokus i Baktruppens artikulering av deres kunst, dette kan jo sies å være scenekunstens natur – man kommer ikke utenom publikum i scenekunst. Likevel er det hvordan man bruker publikum som salgsargument som er av interesse i vår sammenheng. Vektleggingen av scenekunstens virkelighetskonfronterende egenskaper er også interessant, etiske kvalitetskriterier blir i mange sammenhenger like viktige som estetiske kvalitetskriterier. Enhver bedrift bør jo ta samfunnsansvar. Politikken såkalte egalitære språk utøver makt.

I kapittel 5 så vi tydelig at kvalitet er et relativt begrep. Hos kulturrådet relativiseres for eksempel kvalitet i forhold til hvilke grupper som er med i søknadsprosessen, hvem som sitter i utvalgene og ut fra hvem som (best) oppfyller regjeringens satsningsstrategier. Begrepet nyskapende relativiseres også. Det demokratiske prinsippet innen politikken påvirker definisjonen av kvalitetsbegrepet; alle skal ha tilgang til kvalitet, og relativiseringen av begrepet skal hindre at det får et elitistisk preg. Elitisme selger ikke – demokrati gjør.

Det umiddelbare vektlegges som en viktig kvalitativ egenskap ved scenekunsten, både hos kunstnere og myndigheter. Det unike ved øyeblikket – scenekunsten er jo øyeblikkets kunst – gjør kvalitet udefinerbar. Man vet ikke alltid når kvalitet oppstår, plutselig kan kvalitet åpne seg, sveve ut fra scenekunsthendelser. Samtidig skal støtteordningene og søknadene fremprovosere kunstnerisk kvalitet. Dobbelttheten mellom det uforutsigbare og det

initierte er et sentralt aspekt ved definisjonsproblematikken av kunstnerisk kvalitet. Det uforutsigbare ved scenekunstens natur og det initierte ved kulturpolitikkenes støtteordninger møtes og skaper et rom for symbolske sammenstøt. Her opprettholdes og utfordres makten i språket. Symbolene utforskes. Utfordringen blir å la symbolene uttrykke og bli uttrykt i et språk som lar alle stemmer bli hørt. Også dem som ikke kjenner det initierte språkssystemet. Demokratiet, som vi har sett gjør seg gjeldende i kunstsamfunnet som samfunnet for øvrig, har et verdisystem som uttrykkes i et maktutøvende språk. Der alle har tilgang, blir konkurransen større. Konkurransemarkedet på kunstfeltet har i mange tilfeller, i dette tilfellet i Baktruppens eksempel, nedfelt seg i språket. Kunstfeltet er et marked, også det alternative, eksperimentelle kunstfeltet. Disse kunstnerne må selge seg til myndighetene. Myndighetenes historiske posisjonering av den frie scenekunsten som naturlig utforskende og nyskapende er eksempel på en slik språklig maktstrategi. Ideologi selger ikke - strategi gjør.

La oss gå tilbake til Svein Bjørkås kvalitetsparadoks som jeg redegjorde for innledningsvis: "Etterspørselen etter evaluering av kunstnerisk kvalitet øker omvendt proporsjonalt med muligheten for å operasjonalisere hva kunstnerisk kvalitet er" (Bjørkås 2004:115). Bjørkås skriver at utviklingstendenser i kulturen gjør at grunnlaget for å felle og språkfeste kvalitetsevalueringer blir vanskelig og mer uhåndterlig. Etter arbeidet med denne oppgaven ser jeg ikke dette som et problem. Det paradoksale gir oss god anledning til å skape rom for å slippe andre stemmer til, her ligger det store muligheter til en allsidig (eller tør jeg bruke ordet mangfoldig?) kvalitetsdebatt. Her møtes makt og motmakt. Ovenfor tok jeg for meg Kjell Lars Berges tekstmaktdimensjoner, den siste av disse kaller han "teksten som representasjon av en viss ideologisk posisjon eller diskurs". Denne formen for tekst kan ha eller skaffe seg makt ved at den gjentar, bekrefter, forsterker og/eller kvalifiserer en *viss ideologisk posisjon* som vi må forstå teksten ut fra dersom vi skal forstå den på en relevant måte (Berge 2003:32). Hvis man som mottaker har gått med på tekstens kommunikasjonskontrakt, har man på en måte akseptert den diskursive eller ideologiske orden teksten forutsetter og tar for gitt. Tekstene jeg har tatt for meg i denne oppgaven, fra kunstnerne og myndighetene, innehar sine egne ideologier og tekstdiskurser. Men vi har sett at disse nå har blitt blandet – man vet ikke helt hvilke ideologiske posisjoner og tekstdiskurser definisjonen tilhører – er det kunstens, markedslogikkens, ekspertisens eller politikkenes språk vi bruker? Språket har i seg selv blitt en hybrid. I tillegg til dette bidrar også relativismen i de språklige definisjonene til ytterligere en hybridisering. I vår erkjennelse av virkeligheten kommer man imidlertid ikke utenom språket:

De interessante fakta i verden – de som er verd en undersøkelse – eksisterer ikke forut for og uavhengig av språket. De to størrelsene er uløselig knyttet sammen. Gjennom valget av ord velger du også hvilke fakta det er viktig å undersøke. (...) Det finnes ikke noe verdifritt vokabular som kan plassere oss i en nøytral observatørstilling, hinsides verden. Heller ikke for en maktutreder.

(Meyer 2003:30)

Verdifritt vokabular finnes ikke. Det som blir viktig nå, der hybride språkformer overtar og gjør alt og ingenting til salgsvare, er å være språkets maktstrategier bevisst. De som for eksempel bruker markedsspråket utøver en form for makt, men denne maktutøvelsen er ikke nødvendigvis utspekulert. Vi befinner oss i en kulturpolitisk epoke der man kan manøvrere seg rundt med midlene man har til rådighet. Der man ikke har økonomisk makt har man i hvert fall språklig makt. Definisjonsmakt. Det språket som knebler, som utøver vold mot symbolene, som forhindrer oss til å komme til uttrykk og som gir oss en følelse av avmakt, kan vi utøve motmakt mot. Gjennom språket eller med andre kommunikative midler. Objektivitetens og subjektivitetens noe problematiske posisjon i kvalitetsdefinisjonene bør omfavnes– det er i mellomrommet mellom objekt og subjekt vi beveger oss som individer. Det er her vi kan utøve motmakt, utfordre kvalitetskriteriene; klargjøre de tilslørte og rokke ved de faste. Og ja: Det utøves flere former for språklig makt i definisjonen av kunstnerisk kvalitet på det norske kulturfeltet.

Litteratur

Alvesson, Mats og Sköldbberg, Kaj. *Tolkning och reflektion. Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. Studentlitteratur, 2007 (førsteutgave 1994), Lund.

Andersson, Danjel. "A dream of Baktruppen" i *Performance Art by Baktruppen. First Part* (red. Knut Ove Arntzen og Camilla Eeg-Tverbakk). 2009. Kontur Forlag. Oslo

Arntzen, Knut Ove og Eeg-Tverbakk, Camilla (red.). *Performance Art by Baktruppen. First Part*. 2009. Kontur Forlag. Oslo

Bale, Kjersti og Bø-Rygg, Arnfinn (red.). *Estetisk teori. En antologi*. 2008. Universitetsforlaget. Oslo

Berge, Meyer, Trippstad (red), *Maktens tekster*, For Makt og demokratiutredningen. 2003. Gyldendal Norsk Forlag. Oslo

Berge, Kjell Lars, "Hvor er makten i teksten" i *Maktens tekster* (red. Kjell Lars Berge, Siri Meyer og Tom Are Trippstad, Tom). 2003. Makt og demokratiutredningen. Gyldendal Norsk Forlag. Oslo

Bergsgard, Nils Asle og Røyseng, Sigrid. *Ny støtteordning – gamle skillelinjer. Evaluering av ordningen med tilskudd til fri scenekunst*. 2001. Norsk kulturråd rapportserien nr 23. Oslo

Bing, Jon. "Hvordan bør en kunstopolitikk se ut?" i *Kunst, kvalitet og politikk* (red. Christian Luns, Per Mangset og Ane Aamodt) 2000. Norsk kulturråd rapportserie nr 22. Oslo

Bjørkas, Svein. "Kvalitetsparadokset", i *Risikosoner*. Norsk kulturråd rapportserie nr 33. 2004. Oslo

Bjørkås, Svein. *Det muliges kunst. Arbeidsvilkår blant utøvende frilandskunstnere*. 1998. Norsk kulturråd rapportserien nr 12. Oslo

Bjørkås, Svein. "Forvaltning av kvalitet i kunsten" i *Kunst, kvalitet og politikk* (red. Christian Lund, Per Mangset og Ane Aamodt) 2000. Norsk kulturråd rapportserie nr 22. Oslo

Bourdieu, Pierre og Waquant, Loïc J. D., *Den kritiske ettertanke*. 1991. 2. opplag 1995. Det Norske Samlaget. Oslo

Børdahl, Amund. "Maktprosa" i *Maktens tekster* (red. Kjell Lars Berge, Siri Meyer og Tom Are Trippstad, Tom). 2003. Makt og demokratiutredningen. Gyldendal Norsk Forlag. Oslo

Christensen, Otto "Pierre Bourdieus kunststyn – en kritisk presentasjon av La distinction, med utgangspunkt i Bourdieus kritikk av Kant" i *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse* (red. Sveen, Dag) 1995. Pax Forlag. Oslo

Eliasson, Gunnar og Eliasson, Ulla. *Företagandets konst. Om konstproduktionene i renässansens Florens*. 1997. City University Press. Stockholm

Gjerstad, Magne. "Samfunnsvitenskapens tekstmakt" i *Maktens tekster* (red. Kjell Lars Berge, Siri Meyer og Tom Are Trippestad, Tom). 2003. Makt og demokratiutredningen. Gyldendal Norsk Forlag. Oslo

Gran, Anne-Britt, og Hofplass, Sophie. *Kultursponsing*. 2007. 1. utgave. Gyldendal Norsk Forlag. Oslo

Gran, Anne-Britt og De Paoli, Donatella. *Kunst og kapital. Nye forbindelser mellom kunst, estetikk og næringsliv*. 2005. Pax Forlag. Oslo

Gran, Anne-Britt. "Kvalitet før og nå – kvalitetskriterier i omløp" i *Kunst, kvalitet og politikk* (red. Christian Lund, Per Mangset og Ane Aamodt) 2000. Norsk kulturråd rapportserie nr 22. Oslo

Grund, Jan. *Kulturpolitikk er kunst*. 2008. Universitetsforlaget. Oslo

Hornmoen, Harald. "Forskningen har vist": Roller og maktrelasjoner i forskningsjournalistikk" i *Maktens tekster* (red. Kjell Lars Berge, Siri Meyer og Tom Are Trippestad, Tom). 2003. Makt og demokratiutredningen. Gyldendal Norsk Forlag. Oslo

Kvale, Steinar. *Det kvalitative forskningsintervju*. 1997 (ny utgave 2001) Oversatt av Tone M. Andersen og Johan Rygge. Gyldendal akademiske. Oslo

Loga, Jill Merethe. "Godhetsdiskursen" i *Maktens tekster* (red. Kjell Lars Berge, Siri Meyer og Tom Are Trippestad, Tom). 2003. Makt og demokratiutredningen. Gyldendal Norsk Forlag. Oslo

Lund, Christian, Mangset, Per og Aamodt, Ane (red.), *Kunst, kvalitet og politikk*. 2000. Norsk kulturråd rapportserie nr 22. Oslo

Meyer, Siri. "Blant de avmektige", i *Avmakt. Skjebne frigjøring eller maktbase?* (red. Siri Meyer). For Makt og demokratiutredningen. 2000. Gyldendal Norsk Forlag. Oslo

Meyer Siri. "Risikosoner, en innledning", i *Risikosoner*, rapport nr. 33 fra Norsk Kulturråd. 2004

Meyer, Siri. *Imperiet kaller – et essay om maktens anatomi*. 2003. Spartacus. Oslo

Müller, Hanne, "Avmakt: Pasienten. Livskraft: Pasienten. Livsutfoldelse: Fiskeren", i *Avmakt. Skjebne frigjøring eller maktbase* (red. Siri Meyer). For Makt og demokratiutredningen. 2000. Gyldendal Norsk Forlag. Oslo

Norges offentlige utredninger, NOU. Scenekunst. Nr. 1. 1988.

Røyseng, Sigrid. *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten. Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse*. 2006. Doktoravhandling. Det samfunnsvitenskapelige fakultet. Universitetet i Bergen.

Solhjell, Dag. *Kunst-Norge. En sosiologisk studie av den norske kunstinstitusjonen*. 1995. Universitetsforlaget. Oslo

Stortingsmelding nr. 48. *Kulturpolitikk fram mot 2014*. 2003-2004. Det kongelige kultur – og kyrkjedepartement.

Stortingsmelding nr. 32. *Bak kulissene*. 2007-2008. Det kongelige kultur – og kirkedepartement.

Sveen, Dag (red.). *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*. 1995. Pax Forlag. Oslo

Svennevig, Jan. *Språklig samhandling. Innføring i kommunikasjonsteori og diskursanalyse*. 2001. 4. opplag. Cappelen Akademisk Forlag. Oslo

Thaagard, Tove. *Systematikk og innlevelse. En innføring i kvalitativ metode*. 2003, 2. opplag 2004. Fagbokforlaget. Bergen

Tøjner, Poul Erik. ”Er kvalitet knyttet til Kunstværket?” i *Kunst, kvalitet og politikk* (red. Christian Lund, Per Mangset og Ane Aamodt) 2000. Norsk kulturråd rapportserie nr 22. Oslo

Urnes, Johan Fredrik. *Kunst i storforetakenes tid*. 2001. Fagbokforlaget. Oslo

Vilks, Lars. ”Om kvalitetsbegreppet i konsten” i *Kunst, kvalitet og politikk* (red. Christian Lund, Per Mangset og Ane Aamodt) 2000. Norsk kulturråd rapportserie nr 22. Oslo

Wilken, Lisanne. Pierre Bourdieu. 2006. Roskilde Universitetsforlag. Roskilde

Artikler fra internett:

Bishop, Claire: ”The Social Turn: Collaboration and its Discontents” 2006:
http://www.communityarts.net/readingroom/artchivefiles/2006/07/socially_engage.php

”Maktforskningens Pippi Langstrømpe”, fra uib Magasinet:
<http://www.uib.no/elin/elpub/uibmag/0106/pippi.html>

”Kunst er makt”, fra E24:
<http://e24.no/eksklusiv/livsstil/article1813597.ece>

”En kunstutøvelse i makt”, fra Dagsavisen:
<http://www.dagsavisen.no/meninger/article333297.ece>

Hydros hjemmeside:
www.hydro.com/no/om-hydro/te-hydro-way.html

Volvos hjemmeside:
www.volvo.com/no

DnBNords hjemmeside:
www.dnbnor.com/about_the_group/code_of_ethics/desckode_of_ethics.html

Kulturrådets hjemmeside:

a) http://www.kulturradet.no/presse_og_arkiv/pressemeldinger/24-millioner-til-to-dansekompanier/

b) <http://www.kulturradet.no/fagomrader/scenekunst/produksjon/fri-scenekunst-teater/>

Scenekunst.no hjemmeside

www2.scenekunst.no/artikkel_5812.nml

Takk til Baktruppen for tillatelse til bruk av bildet på forsiden.

Bildet er fra danseforestillingen *Do & Undo*, på en campingplass på riksgrensen mellom Norge og Sverige, i Morokulien (2005).

Intervjuene/intervjutranskripsjonene er tilgjengelig hvis ønskelig.

De kan sendes per e-post ved henvendelse.

Mailadresse: gabriellehaga@yahoo.no

Vedlegg

1: Intervjuguide Baktruppen 11.03.2009

Om informantene

1. Fortell om Baktruppen
2. Fortell om Baktruppens medlemmer – hva slags bakgrunn har dere?
3. Fortell om Baktruppens organsiering/ansvarsfordeling

Om økonomisk støtte

3. Hvordan fungerer Baktruppen økonomisk?
4. Hvordan blir Baktruppen støttet, og av hvem?
5. Hva finnes av dokumenter i henhold til støtte?

Om søknader

6. Hva slags prosjektsøknader har dere tilgjengelig for meg?
7. Hvem skriver søknadene?
8. Hva synes dere om søknadsformen?

Om kvalitet

9. Hva forbinder du med begrepet kunstnerisk kvalitet?
10. Har ”kvalitet” forandret seg i løpet av ditt år i feltet? Har du noen oppfatning av det?
11. Forholder dere i Baktruppen dere til kvalitetsbegrepet i deres arbeid?

Om makt

12. Hvordan synes du maktforholdene på det frie scenekunstheltet er?
13. Har du noen tanker rundt det som kalles ”definisjonsmakt av *kunstnerisk kvalitet*”?

2: Intervjuguide Baktruppen 24.06.2009

Oppfølging generelt

1. Hvordan, rent konkret/praktisk, forholder dere dere til kulturmyndighetene i Norge?
2. Føler dere dere avmektige av og til i forhold til myndighetene?
3. Er det andre situasjoner dere føler avmektighet i?
4. Hvem har du oppfatning av forvalter/har definisjonsmakt av kunstnerisk kvalitet?
 - akademia, kunstnere, myndigheter?

Om søknadene

5. Den siste søknaden deres er mer bedriftsorientert språklig. Er dette bevisst?
6. Hvorfor skifter dere søknadsforfattere?
7. Har dere noen tanker om at søknaden om ny ordning faste scenekunstgrupper, 4-årig støtte direkte fra Kulturdepartementet, ikke ble innvilget?
8. Stopper kommunikasjonen med Norsk kulturråd så fort dere får støtte?
9. Hvorfor har dere skiftet navn på den siste søknaden fra søknad om ”prosjektstøtte” til ”produksjonsstøtte”?

Om kvalitetsbegrepet

10. *Her og nå, situasjonen og rommet* har fokus i søknadene. Ser dere dette som kvaliteter ved Baktruppen?
11. På samme måte er *tilgjengelighet, engasjement, formidling* vektlagt. Ser dere dette som kvaliteter ved Baktruppen?
12. Den politiske bevisstheten kommer tydelig frem i søknadene. Hvor viktig er denne i Baktruppens produksjoner?

3: Intervjuguide Klara 15.06.2009

Om informantene

1. Fortell om Klara
2. Fortell om Klaras medlemmer – hva slags bakgrunn har dere?
3. Fortell om Klaras organsiering/ansvarsfordeling
4. Hva slags teateruttrykk har dere (synes dere selv)?
5. Hva slags tilbakemeldinger har dere fått på produksjon(ene) deres?

Om søknader og økonomisk støtte

6. Hvordan fungerer Klara økonomisk?
7. Har dere søkt om offentlig økonomisk støtte, eventuelt hvor?
8. Hvem skriver søknadene?
9. Hva slags prosjektsøknader har dere tilgjengelig for meg?
10. Har dere fått svar/ Hva slags svar har dere fått?
11. Har dere/ Har dere tenkt å skaffe private sponsorer?
12. Hva synes dere om søknadsformen?

Om kvalitet

13. Hva forbinder dere med begrepet kunstnerisk kvalitet?
14. Hva tror dere er kvalitet ved deres forestilling?
15. Forholder dere i Klara dere til kvalitetsbegrepet i deres arbeid?
16. Hva forbinder dere med begrepet nyskapende?
17. Hvorfor tror dere at dere ikke har fått støtte?

Om makt

18. Hvordan synes dere maktforholdene på det frie scenekunstheltet er?
19. Har dere noen tanker rundt det som kalles ”definisjonsmakt av *kunstnerisk kvalitet*”?
20. Hvordan føler dere forholdet til de offentlige støtteinstansene (Norsk kulturråd og eventuelt andre) har vært?

4: Intervjuguide Klara 26.06.2009

Oppfølging generelt

1. Hva slags tanker om søknadene har dere, nå som dere har funnet dem frem og lest dem på nytt?
2. Vil dere fortsette å søke om støtte fra offentlige instanser?
3. Er det aktuelt å få finansiering/støtte fra andre instanser?
3. Hvordan synes dere livet som skuespillere på det frie feltet er?
4. Har dere mange venner som er i samme situasjon, økonomisk og faglig?

5: Intervjuguide Kulturrådet 24.09.2009

Om informantene

1. Hva er deres posisjon i Norsk kulturråd?
2. Hvor lenge har dere jobbet i Norsk kulturråd?
3. Hva slags utdanning har dere?
4. Hva slags arbeidserfaring har dere? Tidligere jobber?

Om kvalitetsbegrepet

5. Hva forbinder dere med begrepet kunstnerisk kvalitet?
6. Forholder dere dere til begrepet ulikt personlig og profesjonelt, eventuelt hvordan?
7. Har ”kvalitet” forandret seg i løpet av deres år i feltet?
8. Hvordan forholder dere dere til kvalitetskriteriene som står på Norsk kulturråds hjemmesider under Søknadsinformasjon for fri scenekunst? – Lese opp vedlegg 1
9. Det nyskapende?

Om søknader

10. Hvordan foregår søknadsbehandlingen?
11. Hvordan skiller gode søknader seg ut – hvilke egenskaper har de eventuelt?
12. Hvordan klarer dere å skille ut gode prosjekter/prosjekter av høy kvalitet?
13. Hva slags språk er det som preger søknadene?

Om politikk

14. Hvordan forholder dere dere til satsningsområdene til Kulturdepartementet, for eksempel mangfold, stedsutvikling osv.?
15. Hvordan er forholdet mellom etablerte og uetablerte kunstnere i utvelgingsprosessen?
16. Hvordan forholder Norsk kulturråd seg til academia og det som kalles ”den akademiske ekspertisen”?

6: Intervjuguide Kulturdepartementet 25.09.2009

Om informanten

1. Hva er din posisjon i Kulturdepartementet?
2. Hvor lenge har du jobbet i Kulturdepartementet?
3. Hva slags utdanning har du?
4. Hva slags arbeidserfaring har du? Tidligere jobber?

Om kvalitetsbegrepet

5. Hva forbinder du med begrepet kunstnerisk kvalitet?
6. Forholder du deg til begrepet ulikt personlig og profesjonelt, eventuelt hvordan?
7. Har ”kvalitet” forandret seg i løpet av ditt år i feltet? Har du noen oppfatning av det?
8. Det nyskapende – er det et begrep du har noen tanker om?

Om Kulturrådet

9. Har du noen kontakt med Norsk kulturråd? – i tilfelle hvilken/hvordan
10. Har du kontakt med de gruppene som har fått støtte gjennom basisordningen; 4-årig prosjektstøtte?

Om politikk

11. Hvordan forholder du deg til satsningsområdene til Kulturdepartementet, for eksempel mangfold, stedsutvikling osv. i ditt daglige arbeid?
12. Hvordan forholder du deg til academia og det som kalles ”den akademiske ekspertisen” i ditt daglige arbeid/Hva slags kontakt har du med dem?

7. Fra Kulturrådets hjemmeside om tilskuddsordningen Fri scenekunst

Formål

Tilskuddsordningen for fri scenekunst har som mål å stimulere og styrke utviklingen av scenekunst utenfor de offentlige institusjonene. [Se forskriften om støtteordningen for fri scenekunst](#) for mer informasjon.

Hvem kan søke?

Profesjonelle scenekunstnere, produksjonsmiljøene, produsenter og profesjonelle enheter innen teater, performance og opera som initierer prosjekter med profesjonelle utøvere, kan søke.

Hva kan det søkes tilskudd til?

Det kan gis prosjekttilskudd til enkeltproduksjoner eller flere produksjoner for en tidsavgrenset periode, maksimalt over fire år. Prosjektet(-ene) må være kunstnerisk begrunnet.

Søknadsskjema og veiledning

Søknadsskjema skal benyttes og kan lastes ned enten i word- eller pdf-format (se under). Skjema og veiledning er tilgjengelig på bokmål og nynorsk. Søknaden kan ikke sendes per e-post, men må skrives ut og sendes med original signatur i posten.

[bokmål.doc](#) [bokmål.pdf](#) [nynorsk.doc](#) [nynorsk.pdf](#)

Søknadsbehandling

Innkommne søknader behandles av Norsk kulturråds scenekunstkonsulent, deretter i Faglig utvalg for scenekunst som innstiller til Kulturrådet, som fatter endelig vedtak i sakene.

Innstillingene baseres på en helhetsvurdering av de innkomne søknadene og en vurdering av det enkelte prosjekts kunstneriske potensial. Kvalitetsmessige kriterier legges til grunn, herunder:

- kunstnerisk nivå slik det fremkommer gjennom viste forestillinger
- kunstnerisk vekst og utvikling de senere år
- kunstnerisk målsetting og fremtidige potensial
- egenart, originalitet og evne til nyskaping

Søknadsfrister: 1. februar og 1. september. Søknadsbehandlingen tar normalt tre til fire måneder.

For mer informasjon kontakt [scenekunstseksjonen](#) / [scenekunstkonsulent](#).

Denne sidens adresse:

<http://www.kulturrad.no/fagomrader/scenekunst/produksjon/fri-scenekunst-teater/>

Nedlastet: 12.02.2010

8. Fra Kulturrådets hjemmeside: Hvordan skrive prosjektsøknad

Kulturrådet har ikke egne søknadsskjemaer for generell prosjektstøtte. Søknad om prosjektstøtte skal være skriftlig og skrives i brevs form. Foreløpig søknad per faks eller e-post skal etterfølges av skriftlig søknad med original signatur.

Søknaden om prosjektstøtte til Norsk kulturråd må inneholde opplysninger om følgende:

- hvem som er ansvarlig for planlegging, økonomi og gjennomføring av tiltaket
- prosjektskisse med beskrivelse av bakgrunn, kunstnerisk innhold og formål med tiltaket
- framdriftsplan med forventet start- og avslutningstidspunkt
- hvor tiltaket skal finne sted
- budsjett og finansieringsplan
- søknadssum
- CV for deltakende kunstnere

Se de ulike fagområdene for informasjon om eventuelle fagspesifikke krav til søknader om prosjektstøtte.

Denne sidens adresse:

http://www.kulturrad.no/soke_stotte/hvordan_skrive_prosjektsoknad/

Nedlastet: 12.02.2010

9. Forskrift om støtteordningen for fri scenekunst

FOR 1998-10-12 nr 1440: Forskrift om støtteordningen for fri scenekunst

DATO:	FOR-1998-10-12-1440
DEPARTEMENT:	KUD (Kulturdepartementet)
AVD/DIR:	Kulturavd.
PUBLISERT:	I 1998 2267
IKRAFTTREDELSE:	1999-02-05
SIST-ENDRET:	FOR-2009-10-08-1256 fra 2010-01-01
ENDRER:	
GJELDER FOR:	Norge
HJEMMEL:	LOV-1814-05-17-§3 , Stortingets budsjettvedtak
SYS-KODE:	
NÆRINGSKODE:	
KORTTITTEL:	Forskrift om støtteordningen for fri scenekunst

INNHold

Forskrift om støtteordningen for fri scenekunst

- § 1. Formål og økonomisk ramme
 - § 2. Hva kan det søkes støtte til
 - § 3. Hvem kan søke
 - § 4. Kunngjøring og søknadsfrist
 - § 5. Krav til søknaden
 - § 6. Søknadsbehandling
 - § 7. Utbetaling av tilskudd
 - § 8. Rapportering og regnskap
 - § 9. Oppfølging og kontroll
 - § 10. Bortfall av tilskudd. Krav om tilbakebetaling
 - § 11. Klageadgang
 - § 12. Ikrafttredelse
-

Forskrift om støtteordningen for fri scenekunst

Hjemmel: Fastsatt av Kulturdepartementet 12. oktober 1998 med hjemmel i Stortingets budsjettvedtak for 1998.

Endringer: Endret ved forskrifter 15 juni 2001 nr. 708, 11 des 2006 nr. 1379, 8 okt 2009 nr. 1256.

Støtteordningen for fri scenekunst er en del av Norsk kulturfond som forvaltes av Norsk kulturråd.

§ 1. Formål og økonomisk ramme

Støtteordningen for fri scenekunst har som formål å styrke produksjon og visning av scenekunst utenfor de offentlig støttede institusjonene.

De økonomiske rammene for ordningen fastsettes av Stortinget hvert år gjennom budsjettvedtaket.

0 Endret ved forskrift 8 okt 2009 nr. 1256 (i kraft 1 jan 2010).

§ 2. Hva kan det søkes støtte til

Det kan søkes støtte til produksjon av scenekunst og til visninger i tilknytning til den ferdige produksjonen.

Det kan gis prosjektstøtte til enkeltproduksjoner eller til flere prosjekter innenfor en tidsavgrenset periode, maksimalt over 4 år. Tilskudd gis til produksjonsutgifter, inkludert utgifter til produsent, samt administrasjons- og driftsutgifter knyttet til produksjonen og til visninger i tilknytning til den ferdige produksjonen. Det kan ikke søkes støtte til gjeldssanering.

0 Endret ved forskrift 8 okt 2009 nr. 1256 (i kraft 1 jan 2010).

§ 3. Hvem kan søke

Profesjonelle scenekunstnere, produksjonsmiljøer, produsenter og profesjonelle enheter innen teater, dans, opera og andre scenekunstuttrykk, som setter opp forestillinger med profesjonelle utøvere, kan søke om støtte.

Medvirkende utøvere må ha gjennomført godkjent, relevant yrkesutdanning eller ha vært i profesjonelt arbeid i minst tre år. Unntak må begrunnes kunstnerisk ut fra prosjektets karakter.

0 Endret ved forskrift 8 okt 2009 nr. 1256 (i kraft 1 jan 2010).

§ 4. Kunngjøring og søknadsfrist

Støtteordningen for fri scenekunst kunngjøres på Norsk kulturråds nettsider og i andre aktuelle nettfora.

Søknadsfristene er 1. februar og 1. september hvert år.

0 Endret ved forskrift 8 okt 2009 nr. 1256 (i kraft 1 jan 2010).

§ 5. Krav til søknaden

Søknad skal sendes til Norsk kulturråd. Det må søkes på fastsatt søknadsskjema. Søknadsskjema og krav til søknaden finnes på Norsk kulturråds nettsider.

0 Endret ved forskrifter 15 juni 2001 nr. 708 (i kraft 29 juni 2001), 8 okt 2009 nr. 1256 (i kraft 1 jan 2010).

§ 6. Søknadsbehandling

Innkomne søknader om tilskudd til danseprosjekter behandles av Norsk kulturråds scenekunstkonsulent, som innstiller til Norsk kulturråds faglige utvalg for dans. Øvrige søknader behandles av Norsk kulturråds scenekunstkonsulent, som innstiller til Norsk kulturråds faglige utvalg for scenekunst. Utvalgene kan velge hvert sitt medlem til å bistå scenekunstkonsulenten i innstillingsarbeidet. Utvalgene legger fram tilrådning til Kulturrådet, som fatter vedtak. Vedtaksmyndighet kan delegeres til fagutvalgene etter gjeldende regler.

Innstillingene bygger på en vurdering av det enkelte prosjektets kunstneriske potensial og en samlet helhetsvurdering av de innkomne søknadene. Kvalitetsmessige kriterier legges til grunn for vedtaket. Det legges vekt på følgende:

- a) kunstnerisk nivå, slik det framkommer gjennom viste forestillinger
- b) kunstnerisk vekst og utvikling de senere år
- c) kunstnerisk målsetting og framtidig potensial
- d) egenart, originalitet og evne til nyskaping.

Utvalgene kan ta hensyn til søkers aktivitetsnivå og prosjektets geografiske plassering.

Som hovedregel støttes ikke tiltak som er satt i gang før søknad om støtte er innsendt.

Søkere informeres skriftlig om Norsk kulturråds vedtak i eget brev. Ved vedtak om tilskudd vil tilskuddsbrevet gi nærmere bestemmelser om vilkårene for tilskuddet, herunder antall utbetalingsrater og krav om rapportering og regnskap for tildelt tilskudd.

0 Endret ved forskrifter 11 des 2006 nr. 1379, 8 okt 2009 nr. 1256 (i kraft 1 jan 2010).

§ 7. Utbetaling av tilskudd

Tilskuddsmottaker må skriftlig anmode om utbetaling av innvilget tilskudd og skal samtidig bekrefte at de forutsetninger som er satt for tilskuddet, aksepteres.

Utbetaling kan foretas når Norsk kulturråd har mottatt bekreftelse på at betingelsene som er satt i tilsagnsbrevet, er oppfylt, når det for øvrig er nødvendig for gjennomføring av prosjektet eller når prosjektet er satt i gang.

Det fastsettes i tilsagnsbrevet om støtten skal utbetales i en eller flere rater, avhengig av støttens størrelse og prosjektets karakter.

§ 8. Rapportering og regnskap

For enheter som får støtte over flere år, eller ved utbetaling av tilskudd i flere rater, blir det stilt krav om delrapportering om framdrift og utvikling som betingelse for utbetaling av neste rate. Det skal snarest mulig og senest innen tre måneder etter at prosjektet er gjennomført eller avsluttet, sendes inn rapport om gjennomføringen av, og regnskapsoversikt

for, prosjektet som viser hvordan tilskuddet fra Norsk kulturfond er brukt. Rapport og regnskap skal være undertegnet av den/de ansvarlige for prosjektet.

Regnskap for tilskudd over kr 100.000 skal revideres av statsautorisert eller registrert revisor. Unntatt fra dette kravet er enheter som benytter kommunerevisjon eller annet offentlig revisjonsorgan. I tillegg til ordinær revisjonsgjennomgåelse skal det særlig bekreftes at regnskapsført tilskudd samsvarer med tilskudd i henhold til tilsagnsbrev, at andre offentlige tilskudd (statlig, fylkeskommunalt og kommunalt) er spesifisert i regnskapet og at rapportering vedrørende kvantitative oppfølgingskriterier i henhold til tilsagnsbrevet er korrekt. Tilskuddsmottaker skal gjøre revisor kjent med ovennevnte krav til regnskapsavleggelse.

For alle tilskudd skal det leveres rapport som gjør rede for gjennomføring av prosjektet sett i forhold til planene som lå til grunn for tilskuddet og betingelsene i tilsagnsbrevet. Kulturrådets eget rapportskjema skal benyttes når dette er tilsendt.

Dersom det inntreffer særlige forhold i tilknytning til prosjektet utenom ordinært rapporteringstidspunkt, skal tilskuddsmottaker orientere Norsk kulturråd om dette.

§ 9. *Oppfølging og kontroll*

Den forvaltningsgren som yter tilskuddet og Riksrevisjonen kan kontrollere at tilskudd fra Norsk kulturfond nyttes etter forutsetningene, jf. Stortingets bevilgningsreglement § 17. Bestemmelsen har følgende ordlyd:

« Når det av statsmidler ytes tilskudd eller bidrag til offentlig eller privat virksomhet som ellers ikke er undergitt departementets kontroll, skal det, hvis ikke annet bestemmes, overfor mottakeren tas forbehold om adgang for den forvaltningsgren som yter bidrag eller tilskudd, og for Riksrevisjonen, til å iverksette kontroll med at midlene nyttes etter forutsetningene. »

Norsk kulturråd vurderer rapporter om aktivitet og resultat i forhold til fastsatte mål for det enkelte tiltaket og for Kulturfondet. Kulturrådet kontrollerer at den økonomiske rapporteringen fra tilskuddsmottakerne er i tråd med ovenfor anførte krav og at bekreftelse som kreves fra revisor, foreligger.

§ 10. *Bortfall av tilskudd. Krav om tilbakebetaling*

Tilsagn om tilskudd bortfaller dersom prosjektet ikke er startet opp eller det ikke er anmodet om utbetaling av tilskuddet innen to år etter at tilsagnsbrev er mottatt av søker. Kulturrådet kan gjøre unntak fra denne bestemmelsen etter skriftlig, begrunnet anmodning fra tilskuddsmottaker.

Ved manglende produksjon, når tilskuddet ikke er nyttet etter forutsetningene eller når andre vilkår som følger av denne forskriften, ikke er oppfylt, vil tilskudd som ikke er utbetalt, bortfalle, og utbetalte tilskudd kan kreves tilbakebetalt.

§ 11. *Klageadgang*

Vedtak fattet av Norsk kulturråd kan påklages til Kulturdepartementet, men ikke hva angår rådets faglige kunstneriske skjønn, jf. forskrift av 20. november 1987 nr 924 om unntak

fra adgangen til å klage over vedtak i Norsk kulturråd, Norsk kassettavgiftsfond og Utvalget for statens stipend og garantiinntekter for kunstnere.

Klage skal sendes Norsk kulturråd innen tre uker etter at vedtaket er kommet fram til søker.

§ 12. Ikrafttredelse

Forskriften trer i kraft fra kunngjøringstidspunktet.

Denne sidens adresse:

<http://www.lovdata.no/for/sf/ku/xu-19981012-1440.html>

Nedlastet: 12.02.2010

Sammendrag

Oppgaven er en kartlegging av hvordan begrepet *kunstnerisk kvalitet* eksisterer på det norske scenekunstheltet. Jeg undersøker hvordan ulike maktforhold i språket påvirker kunstnere og kulturmyndigheter på det frie scenekunstheltet i Norge. Kvalitetsbegrepet blir min inngang til en undersøkelse av en form for makt som jeg ser utøves på ulike måter i den norske kunstdiskursen – en språklig makt.

Masterprosjektet består av en tredelt analyse der jeg betrakter kvalitetsbegrepet kunsthistorisk/-teoretisk, kunstpraktisk og kulturpolitisk. Det gis først en historisk redegjørelse av kvalitetsbegrepet hvor det får sin plass i kunsthistorien. Prosjektet er videre en diskursanalyse av intervjuer utført med representanter fra Kulturdepartementet og Norsk kulturråd og representanter fra to friteatergrupper: Baktruppen og Klara. Jeg gjennomfører også en diskursanalyse av skriftlige dokumenter der jeg tar for meg to stortingsmeldinger fra Kulturdepartementet og fire prosjektstøttesøknader fra Baktruppen. Dette analyse materialet leser jeg ut fra et maktteoretisk perspektiv med fokus på hvordan kvalitetsbegrepet brukes, begrunnes, forsvares og forkastes.

Den språklige makten i definisjonen av kunstnerisk kvalitet finnes på flere nivåer i norsk kulturpolitisk diskurs. Språket som i stor grad utøver makt i kvalitetsdefinisjonene er det markedslogiske språket. En sentral del av en språklig maktstrategi er i tillegg tilsløringen av kvalitetsbegrepet på ulike nivåer: Relativismens kraft og demokratiets verdier infiltrerer kvalitetsdefinisjonen og bidrar til kvalitetsbegrepets hybride karakter. I tillegg relativiseres språket og blir selv en hybrid der kunstens, politikkens, akademias og markedslogikkens språk i mange tilfeller sammenfaller.